

قراءة .. لنا

والعناية بالنشر شطر النشاط الذي ينهض به النادي ، بل لعله الشطر الأكبر إذ إنه لا يلبث أن يمتد فيصبح عملاً توثيقياً يشتمل على النشاط المنبري وما ينقسم إليه من محاضرات وندوات وأمسيات شعرية وقصصية .

ولذلك جاءت عناية نادي جدة الأدبي الثقافي بهذا الجانب متمثلة في الإصدارات المختلفة التي قدمها خلال السنوات الماضية والتي اشتملت على مؤلفات لعدد من المثقفين من السعودية وأقطار عربية أخرى ، ولذلك اشتملت على النصوص التي تلقى من على منبر النادي إضافة الى كتاب علامات الدوري . ولقد حرصنا أن تكون تجربة النشر تجربة عربية الأفق ينصب حرصها على دعم ونشر الكتاب الجيد سواء كان مؤلفه سعودياً أو من قطر عربي آخر ولذلك كان من نصيب النادي أن شارك في إصداراته أقطاب الثقافة العربية ولقيت هذه المنشورات صدى طيباً في كثير من العواصم الثقافية العربية .

ولما امتدت هذه التجربة إلى ما ينيف على العقد من عمر الزمن نحن بحاجة إلى وقفة مراجعة لهذه الإصدارات وقراءة لها ولذلك جاء هذا العدد الخاص من علامات لينهض بهذه المهمة التي أعاننا عليها أصدقاء كرام من تونس نهدوا لهذا الأمر فجاءت قراءتهم تأكيداً للتواصل الثقافي الذي تمتد جذوره لأكثر من سنوات عشر سعد فيها النادي بزيارة عدد من الأساتذة الكرام من تونس للمشاركة في نشاطاته المختلفة منهم الأستاذ الكبير العروسي المطوي والدكتور عبدالسلام المسدي والدكتور حمادي صمود والدكتور محمد الهادي الطرابلسي والدكتور حسين الواد والشاعر نور الدين صمود والأساتذة محمد النويري

وعبدالله صوله ، ولذلك فإن استقلال الأصدقاء التوانسة بهذا العدد من علامات لا يجيء خارجاً عن سياق هذا التواصل الثقافي الذي نجهد جهدنا ليكون أنموذجاً نترامى إليه مع كل عاصمة وكل مثقف عربي نمد خلاله الجسور التي نزعّم أنها موجودة بيننا منذ أن جمعتنا اللغة العربية وثقافتها التي وحدث بيننا . .

ولقد تناول الباحثون في هذا العدد من علامات بعض إصدارات النادي تاركين إصدارات أخرى لعلها تكون موضوعاً لعدد قادم من علامات نظمنا لأن يستثير عاصمة ثقافية أخرى فتفضل بتقديم قراءتها لما يزيد جسورنا صلابة لتأكيد الوحدة الثقافية التي تربط بيننا جميعاً . .

التحرير

نظرات في «علامات»

تقديم وصفي تحليلي نقدي

كمال عمران

ليس تقديم علامات أمراً هيناً يسيراً . إنه إقدام على مجلة هي في الحقيقة مجموعة كتب متلاحقة تنطوي على بحوث مختلفة في المادة ولكنها تتأزر - في غالب الأحيان - لتنحت موقفاً نقدياً ورؤية متماسكة تشق لنفسها طريقاً - ببطء ثابت - وسط خضم من المدارس والتيارات والاتجاهات . ولا ندعي أن مشروع علامات مكتمل ناضج انه ولید يحتاج الى الرعاية والى الصيانة من جهتين .

الجهة الأولى هي علامات ذاتها فكل الذين يسهرون عليها يحملون تصورات ومفاهيم انعكست في الافتتاحيات - وهي غير الافتتاحيات المألوفة إذ اختير لها عنوان يوحي بأبعاد المشروع النقدي في « البدء » والمبتدأ لهذا الخبر الكلمة والكلمة كون وكيان . ان الغوص في أعماق النصوص القصيرة المكتنزة كفيل بأن يكشف عن وحدات المشروع وآفقه .

الجهة الثانية هي الجماعة التي تعاضدت قواها الفكرية وطاقاتها المعرفية للكتابة في علامات . وهي جهة جوهرية ترعى علامات وتغذيها وهي متميزة من جانبيين أساسيين ، جانب الاختلاف في تناول قضايا النقد والأدب فنحن إزاء مدارس واتجاهات لا يكون الاختلاف فيها إلا رحمة وجانب الجمع وهو ربط صلات متينة بين أهل الاختصاص في البلاد العربية فلم يبق المشروع النقدي سعودياً ، وان هو المنطلق ، بل أضحي شاغلاً ترقى اليه همم المفكرين العرب مشرقاً ومغرباً ، أليست علامات بداية لمشروع نقدي أدبي يسرع الى مشروع ثقافي حضاري ؟

٣ . عملية الوصف :

وفرت « علامات » أركاناً ثلاثة قارة ، هي كلمات البدء ، في البدء ، والمقالات والبحوث ، ثم تقديم المنشورات تقديماً موجزاً مقتضياً . وهي أركان تخضع لتقسيم ثنائي ، القسم الأول يعبر تعبيراً دقيقاً عن رؤية أصحاب « علامات » وعن مشروع لم نره مشروعاً نقدياً مكتفياً بالنص الأدبي

وان هو اختار الغوص في حياضه ، بل هو مشروع ثقافي حضاري يسعى الى استنهاض الهمم لنحت معالم معرفية وفكرية تنطق عن تحديث في التصور وفي المنهج . ولنا في هذا القسم الأول أن نتبين مفصلين متلازمين ولكنها لا يلتقيان حتماً في الأسباب وفي الغايات . كل ما جاء في كلمات « البدء » صرح طموح بيني مرتكزات جديدة تعمي خطورة الدرس النقدي وأبعاده في حقل الابداع وفي حقل التحصيل والدرس والقراءة وهي ابداع آخر على الابداع الأول إذ لا شك - في علامات - في أن النقد ابداع يستوجب معاناة ذات وجوه ، منها وجه يتصل باللغة وآخر يتصل بما ينشأ عن اللغة من كون يلخص في التشكيل ، ومنها الغوص في التراث واستشراف مواقع الحداثة في آن . ومنها التفكير في مسألة المصطلح . أما المنشورات التي انتشرت في « علامات » فهي وإن حظيت بمكانة خطيرة فانها لا تفصح عن الرؤية التي أومأنا اليها إلا من وراء حجاب . فهي بلا جدال تخبر عن نشاط جليل في النشر . ولكنها لا تمت بصلة وثيقة الى البيان النقدي المتوفر في علامات ، بل لعل كثيراً من هذه الكتب لا تعلو الى ذلك البيان ولا تحط في رحال النظر التحديتي الذي رامت « علامات » تأسيسه . القسم الثاني هو المقالات التي جمعت أقلام جلة من المفكرين العرب في قضايا النقد والأدب . فمثلت « علامات » وعاء وحوضاً بيد أن الاتجاهات التي أفصحت عنها المقالات لا تعود الى الدرس النقدي « العلاماتي » عوداً مطلقاً خالصاً ، صحيح أن جل هذه المقالات تسهم في المشروع وتغذيه وتجتهد في شد أزره شدا ناجحاً ، ولكن فيها ما ينأى بل ينشر نشاراً فهو يعبر عن عقلية منفتحة في علامات تضع تقاليد ضرورية لأي مشروع فكري تحديتي . آثرنا أن نصف هذه المقالات وصفاً تأليفياً صغناه في شكل جدول يحصي المقالات عدداً ويستنفر منها الرحيق على القدر الذي نجح به أصحابها في صياغة رؤية نقدية اتسعت لمجالين هما التجديد بناء على التراث ، والتأسيس توكفاً الى التحديث والى وضع لبنات ابداع عربي يتجذر في الأصول المخصصة ويتهياً تهيؤاً ناضجاً للنهل من روح العصر وليس الطريق كالابداع طريقاً الى ذلك ، وليس الطريق الى النهوض بالابداع كالنقد . فلا فصل حينئذ بين الأدب والثقافة ، بين اللغة والفكر ، بين وعي التراث ووعي التحديث .

المجلد الأول				
الجزء الأول				
المقال	صاحبه	طبعته	خاصيته	
ذوق الناقد وأثره في الحكم الأدبي	عبد الفتاح أبو مدين	عجالة في رسم تاريخية الذوق عند العرب .	السييل التمكن من النقد الحديث ، التشيع من النقد القديم .	
المنقول والمعمي (النص المغلق / النص المفتوح)	عبد الله الغضامي	بحث في المشاكلة والاختلاف يستهض مادة أدبية قديمة بمهيج حديث .	استنفاذ مقولات الأسلاف في مسألة النص التماسا للنقد النظري التأسيسي عن « المفتوح » والمغلق .	
جمال الكلام والكلام على الجمال	محمد الهادي الطرابلسي	عمل مخبري تناول قصة اقتطعت من الأغصان : بحث في جدلية القيمة الجمالية والقيمة الوثائقية في النص الأدبي .	مقاربة حديثة المبهج والروح في تناول نص من الأدب القديم .	

دعوة الى قراءة التراث بروح جديدة .	السرققات الشعرية شكل يحط الرجال في مفهوم التناص .	عبدالمك مرتاض	فكرة السرققات الأدبية ونظرية التناص
الانتباه الى ما لم يثل حفظا قديما من الدراسة . والوقوف على مواطن الاستمارة عند المحدثين .	طاقة اللغة تنمكس في الاستمارة فينشأ الخلق ويتحقق الابداع الشعري .	سميد السرجي	بنية الاستمارة
تصنيف الرواية المصرية الحديثة ونظر في الصلة بين البنية والمرجعية .	رصد البنية الفكرية من خلال البنية الفنية لعدد من الروايات المصرية المعاصرة .	اعداد عثمان	الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتكيب (قراءة في الروايات المصرية الحديثة)
الانتقال من ظاهر البنية الى باطنها .	تعريف بالبنوية بما يعارضها وقوف على المرميتوطيقا والاركيولوجيا .	محمد علي الكردي	معارضة البنوية
النظر في خصائص الابداع الدائية .	شمولية العمل الفني .	موزان لانجر ترجمة بكر باقادر	الابداع

المجلد الأول			
الجزء الثاني			
المقال	صاحبه	طبعته	خاصيته
عن الأقمعة الثلاثة	مصطفى ناصف	بحث في الفرضية انطلاقاً من شعر لأبي ذؤيب .	عمل تأليفي رصد طريقتين في النظر الى إشكالات الزمان .
لامية أمية بن أبي الصلت وعاطفة الأنبوة : قراءة أسلموية إشارية في هذه المحافظة	ناصر سعيد الرشيد	مقاربة أسلموية للدراسة عور عاطفي عند ابن أبي الصلت .	عمل تطبيقي غلبه الطابع التجزئي .
التاريخ للأدب العربي تساؤلات ومواقف	محمد الكتاني	تأكيد التاريخ الأدبي والإصلاح على صلته بالنقد .	الدعوة الى الافادة من العلوم الانسانية ، والدعوة الى المرونة عند تطبيق المناهج .
اللغة والأشياء	منذر عياشي	كلام على اللغة ، في خصائصها وظائفها وعلاقتها بالأشياء .	الإصلاح على الكون اللغوي بوصفه كائناً حياً .

الوقوف على أهمية « ليتفلت » تركيزاً على التحليل السردى وعلى توسيع السرديات .	بحث في السرديات : الاشكال والوظائف .	سميد يقطين	الأنماط السردية عند (جباب ليتفلت)
استثمار أدوات البحث السيميائي وتطبيقها بعد تحليلها وتقديمها .	التعريف بالسيميائية	محمب سميد الزهراني	في المقاربة السيميائية
دفع شعورية التنبيه عن الشعر الجاهلي .	إعادة النظر في التشبيه وفي وظائفه .	عالي سرحان القرشي	مدخل إلى شعورية التشبيه ، نقض حسية الشعر الجاهلي
الحث على الاستفادة من النقد الثوري دون روح التمسيد للماضي الثالث .	نقد على النقد مناقشة بحث عبدالمك مرتاض .	صالح مبيض الغامدي	ملاحظات وتقيقات على السرفات والتناص . ^١

المجلد الأول				
الجزء الثالث				
المقال	صاحبه	طبعته	خاصيته	
تعلیق على ترجمة	حمادي صمود	تعلیق على ترجمة كتاب « مفهوم الأدب » وهو مجموعة من الدراسات لتودوروف .	الح تعلیق على مبادئ جوهريه منها : التديق - الأمانة - الغموض .	التعامل مع النص القديم بمصطلحات هي أداة كشفية .
التناص عند عبد القاهر الجرجاني	محمد عبد المطلب	تأمل وقفات الجرجاني مع « التناص » .	تقديم الأصل لأطروحة آلان بو ، والنفاذ الى شروطه عن القصة القصيرة .	حدود دورة مصطلح الفحولة .
مراجعة لـ « قصص حكيمه / مرتين » إدجار آلان بو	محمد بن مربي الحارثي	ترجمة : محمد سليمان القويقي	نظرة تحليلية تاريخية لمصطلح الفحولة (الأصمي ، ابن سلام .)	
مصطلح الفحولة في النقد العربي				

رصد الخصائص الفنية في الشعر العربي القديم والمحدث في ضوء الكون اللغوي .	نظر في شعر المحدثين قياساً الى الشعر القديم والملاقة الثانية بين اللغة وما تنبثه من عوالم .	سميد مصباح السريجي	الشعر وبلوغ النفاية
العملية الأدبية تسمح للأدب والنقد وتنجس في كلتا الحالتين عن اللغة .	النقد انشاء على انشاء فالعملية وثيقة بين الأدب والنقد .	عبدرب النى اصطيغ	بين النقد والأدب
تملو المقالة على الذكريات والاحتفاء لتترك غاية تسربت عبر السطور هي طه حسين الرمز ، فكراً وأديباً .	رسم من عمق الذاكرة ومن باطن الاحتفال بزيارة طه حسين الى الحجاز .	عبد الفتاح أبو مدين	العميد في الحجاز صفحات جبهة من أيام طه حسين
من البحوث ماهر في عملية التحديث أول الورى .	نقد لطيف هاديء ولكنه لا ذغ شديد لقال ولامية بن أبي الصلت وعاطفة الأوبة ١٠٠ .	سمد مصباح	دون اللوم وفاق المتأب : تعليق على بحث سبق نشره

المجلد الأول				
الجزء الرابع				
المقال	صاحبه	طبعه	خاصيته	
النقد الأدبي وانتباه النص	عبد السلام المسدي	ارتباط الكلام الأدبي بعساهجه والحاجة الى النقد للحكم . رسم خطوط منهجية عامة لتوفير سلامة التداول النقدي .	تشويعية النص . استكشاف مكونات الابداع عند القراءة وفهم الرسالة الدلالية عبر التركيزية اللغوية ودقاتها .	
السفايد تنقلب الى صاحبها	عبد الفتاح أبو مدين	اسهام ساخر في معركة السفود وانتصار لصوت العقاد والرجل الفحل « .	الى أي حد تؤثر المسطحات الأخلاقية في الأدب ؟	
ضمير الجباسة في القصيدة الماهرة	صلاح فضل	نظرة فاحصة في شعر أمل دنقل .	هل القصيدة الماهرة هي حتماً قصيدة حدائية ؟ لا تفصح الدراسة عن كوامن هذه المسألة !	

استكشاف للاختفاء والأسرار في بلاغة الجرجاني وإحالة على مجال جديد آخر .	بحث في مواقف للجرجاني علاقة الألفاظ بالمعاني .	ميحان بن حسين الرويلي	أسرار البلاغة بين الشمس والأذريّة
كيف يقرأ القارئ النص الأدبي ؟ مدخل إلى ما بعد النثويّة .	د اسم الوردّة ، لا يكو ، وهي مشروع سيميائي .	ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر	رواية د اسم الوردّة ، والتحليل الاجتماعي . باسجي فولك
التعريف - المبسط - بالسيميائية .	تحليل لسيميائية بدرس ، تقديم لقولات التحليل الثلاثي للملاقة - السمة القائمة على المقولات ونظر عن تصنيف بدرس للسات .	ترجمة عبد الملك مرتاض	الأصول السيميائية في فكر شارل بدرس دافيد سافان
مناقشة مظاهر من مصطلح الأدب القارئ .	مراحل مهمة من الأدب القارئ .	ترجمة نذير المظنة	الأدب القارئ إلى أين ، عن كتاب ما الأدب ؟
دراسة نقدية تجريبية بيد أن معالم التحصيل في « رؤى » بقيت باهتة .	دراسة تطبيقية ترصد الرؤيا طريقا إلى الرؤية .	حسين بافقيه	من الرؤيا إلى الرؤية ، قراءة في قصيدة « رؤى » لمحمد حبيبي

الجزء الخامس

المجلد الثاني

المقال	صاحبه	طبيعته	خاصته
الموقف والصياغة في كتاب وشمس ضياء الدين رجب .	عبد الفتاح أبو مدين	السييل الى الدراسة الفنية الحقيقية تستوجب قوصا في البنية لا مجارة للنص واقتفاء أثر وصفات جاهزة .	دعوة إلى النقد النافذ بأيدي الناقد المتخصص .
في مقتضيات التعامل مع النص	حادي صمود	رقيق عمل تخبري أفضى إلى مفاهيم نقدية تجوس خلال النص الأدبي	التعامل مع الأدب يحتاج الى نظرية في الأدب ، والقراءة تكون في العمق ذاتية .
الترجمة والاختلاف	عبد السلام بنعبد العالي	بحث في طرق التجربة وفي جملة من آلياتها .	الترجمة حتمية للفوارق والاختلافات
المعنى المحال في الشعر	شكري مبخوت	نظرات نقدية تتأمل النص الشعري المحدث وترصد معنى المحال فيه وقوفاً عند المايير والخصائص .	المحال طريقة والكلام المحيل ، في التعبير عما لا تقع عليه لغة العقل والعلم .

إطلاق القدرة الإيجابية في اللغة واللغة تمكن العمل الشعري	مدخل بلاغي تطبيقي يناه عن الفهم السطحي (الزينة) إلى التوظيف الفني .	سعيد مصباح السرجي	حركة اللغة الشعرية ، جدل النظائر والأضداد .
الإلحاح إلى الجانب الإبداعي في النقد فضيل عن الجانب الفاحص .	لشعر ابن الرومي على الشعر موضع من النقد خطير	يوسف حسين بكار	ابن الرومي ونقد الشعر بالشعر
رصد الحقول الدلالية من زاوية سيميائية ومن حيث العلاقة بينها وبين الأيقون	مدخل نظري ناثيء عن عارسة نقدية لنص شعري للسباب .	عبد الملك مرنافس	التحليل السيميائي للخطاب الشعري النص من حيث هو حقل للمرأة .
تفصل المملقات إلى كمون الفعل وتريزه وتحققه لا يحجب خصوصية كل مملقة .	تبين البحث مراحل تدبر عن مفاسل المملقات .	علي سرحان القرشي	بناء المملقات السبع . بين كمون الفعل وتريزه وتحققه
رصد القياس في مستوى المدلول والبدال وفي مستوى تركيب العمل .	الوعي القياسي إحالة على التقاليد الشعرية الغربية .	ترجمة منذر عياشي	الشعرية والقياس

الجزء السادس				
المجلد الثاني				
المقال	مصاحبه	طبعته	خاصته	
النقد الأدبي والعلوم الإنسانية	ندوة علامات عبد السلام السدي ، حمادي صمود - حسين الداد - محمد القاضي - إدارة عبد الفتاح أبو مدين	الخوف على النقد الأدبي في تنازع الاختصاصات من أن يفقد قسائه .	حوار ثقافي عربي يستهدف نظرية النقد - العلوم الإنسانية في خدمة أوهي جزء منه .	
بين معلقني امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى . لأحمد باقازي	نقد تحليلي : عبد الفتاح أبو مدين	نقد في مستوى المنهج وفي مستوى المواقف .	الدعوة من وراء النقد إلى الجدل الصارم في القراءة» .	
من قراءات نقادنا القدماء الجديدة	يوسف بكار	قراءات القدامى وتأويلاتهم الخولي ، قدامة بن جعفر .	لا تقدم الدراسة إفادة جادة تميز بين «الجديد» و«الحديث» .	
بول ريكور Paul Ricour	فؤاد كامل	التعريف بالنظرية التأويلية عند ريكور .	الإحالة على طاقة اللغة في عمليتي التفسير والتأويل .	

التعريف بنمط من النقد لم يجد المحظ الكافي لدى الدارسين .	استنفار المواقف النقدية عند عبدالرحمان شكري وهي موزلة في عمق النظر .	محمد رجب البيومي	النقد التطبيقي عند عبدالرحمن شكري
الإحاطة باللغة / الفكر إحاطة ايتيمولوجية - أهمية الإشارة بالنسبة الى الإنسان .	بحث يهل من البعد الفلسفي ويقف من اللغة والفكر موقفاً يسمى الى التحليل وإلى التوظيف .	منذر عياشي	سببها اللغة والفكر
يجل المقال على سؤال محض : هل الديانة حيار على الإبداع ؟	تنزيل وظيفة الأدب تنزيلا إسلاميا يجاري النظرة إلى الكون والحياة والإنسان .	محمد بن مربي الحارثي	نحو تأصيل تصور إسلامي للأدب
تسوق من كوميديا نجيب محفوظ ، كوميديا العالم .	تحليل اللوحات ، المايا حول شخصية وعقل،	ترجمة أحمد الهوارى	تفكيك الذات في مزايا نجيب محفوظ لجيمس رد كينج

الجزء السابع			
المجلد الثاني			
خاصته	طبيعته	صاحبه	المقال
الدعوة الى الانضباط العلمي في عملية التحقيق .	نقد للتحقيق منهجيا ومضمونيا	عبد الفتاح أبو مدين	نقد لتحقيق تراثي : كتاب الشفاء في بدائع الاكتفاء
الإشارة الى جوانب خطيرة في الكتابة ضد الكتابة .	إخروانيات حطت الرحال في نظرات نقدية	عبد السلام السدي	النذامي والكتابة
اللغة هي ماوى الوجود . الى أي حد تتضح الرؤية النقدية عندما تتم بالفاهيم الفلسفية ؟	الفلسفة استراتيجية لتقويض الأرواح الميتافيزيقية والأدب استراتيجية لمراغة اللغة . نظر في كتاب كليطو والمغالب .	عبد السلام بن عبد العالي	غياب الآب
الاكتشف عن المصدر الإسلامي للسيرة الذاتية	فعل المناقشة في كتابة السيرة الذاتية عند العرب قديما	صالح الغامدي	مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم

الحث على الصرامة في صليبة الترجمة .	نقد لترجمة منظر حياتي كتاب يثير قيرو : الأسلوب والأسلوبية .	عبدالله صوله	حول كتاب الأسلوب والأسلوبية
تجسيد رؤيا الشاعر في القصيدة الشعرية .	في تساويل المعنى الشعري ، باستحضار قيمة الجمال وجمال القيمة .	عبدالقادر الرباعي	تشكيل المعنى الشعري
لئن أوحى الدراسة بشاعرية ولذة، عند محمود حسن إسماعيل فإن عاطفة الناقد لم تحرر البحث ليصير مادة الشعر بجهر تفكيكي توليدي .	دراسة تطبيقية تحاول الاغراب ، الصمورة الحسية ، التساميل ، الوطنية ، شعر الطبيعة ، شعر الحب ، الجوانب الفنية ..	شفيع السيد	شاعرية محمود حسن إسماعيل

الجزء الثامن				
المجلد الثاني				
المقال	صاحبه	طبعته	خاصته	
المشكل غير المشكل : قضية المصطلح العلمي	ندوة علامات : حمزة قبلان الزبني ، عبدالله النضائي ، حسين عطية طمان ، معجب سعيد الزهراني ، منير احمد الزركي ، ادارة سعيد مصليح السريجي	بلورة المصطلح ، صلته بالبحث العلمي ، البعد اللغوي والبعد الثقافي . المعرفة بالعلم ومعرفة اللغة العربية ثم الابداع .	اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول	
المصطلح النقدي وآليات صياغته	عبد السلام المسدي	النظر في الثوابت المرفقة والنواميس اللغوية والمسالك النوعية الخاصة .	قدرة اللغة العربية على صياغة المصطلح - استيعاب الدخيل ، تجريد الأسماء ، توليد الألفاظ .	
جدلية المصطلح الأدبي	عز الدين إسماعيل	المصطلح اجتناعي في مجال المرفقة فهو مفتوح متطور	جال انتقال المصطلح من معرفة الى أخرى ومن لغة إلى أخرى .	

نواضع زاد بعض الناقلين من المعارف بأداب الغرب ، من مظاهر انحسار الدلالات .	التفقه في المفاهيم في مصطلها - غرّج بارطلي : الكتابة في الدرجة الصفر - سبيل الى توسيع المجال الدلالي .	حمادي صمود	في نقلة المصطلح - غرّج من انحسار المجال الدلالي
نظرة تاريخية تفصح التشكيكة المصطلح في إطار الترجمة قديما وحديثا .	دور النقطة بثقافتهم ومشاربهم اللغوية من أبرز أسباب اضطراب المصطلح في الثقافة العربية .	عبدالواحد لؤلؤة	أزمة المصطلح النقدي - تجربة شخصية
بعض التأسيس على الجرد والخرن والدراسة - تطبيق مصطلح «المصماء» القعيدة المصماء في المستوى الدلالي وفي مستوى الاستعمال .	كيف التأسيس للمصطلح النقدي وتجاوز المراحل المبهجة والثقافية التي تطله .	توفيق الزبيدي	تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية
دور اللغة - والوقف من اللغة كالوقف من الوجود - في عملية التحويل .	الكشف عن البنية البلاغية وتحولاتها انطلاقا من أصل مثالي .	محمد عبدالمطلب	بنية التحول البلاغي

الدعوة إلى التفكير الجاد لوضع المصطلح العربي .	نقد مقال نظرة في مصطلح النقد العربي الحديث والمؤثرات الأجنبية فيه .	محمد النويري	المصطلح اللساني التقليدي بين واقع العلم وهو اجس توجيه المصطلح .
الحاجة الى مجتمع في يلم شملت المصطلحات ويسمى الى تحديد ها .	بحث في السرد والسردية : أنواع السرد ومراتبه : تقنيات السرد .	محمد صالح الشنطي	تقنيات السرد الروائي فوضي المصطلح
نظام التسميات وصلت بالمصطلح ، الدعوة الى تحرير التخصيص على طرائق العمل المصطلحي وتفهم النظرية العامة للمصطلحية .	وضع المصطلح وظروفه في أوروبا - إشكاليات المصطلح	محمد محمد حلي هليل	أسس المصطلحية

- إذا أمعنا النظر في المقالات فإننا نخلص الى نتيجة نظمت فيها إطمئنانا إلى الإحصاء وبناء الملاحظات عليها .
- ١ - المادة الحديثة : ٣٤ مقالة .
 - ٢ - المادة القديمة : ١٩ مقالة .
 - ٣ - المادة القديمة والمنهج الحديث : ٩ مقالات .
 - ٤ - الترجمة : ٧ مقالات .
 - ٥ - الندوات : ندوتان .

وإذا ألحقنا المادة القديمة القائمة على المنهج الحديث بالمادة الحديثة فإن التفاوت يتضاعف بين الحديث والقديم في علامات . وإذا أضفنا الترجمة الى الحديث فإن الخلل سيلوح كبيرا بين المادتين الحديثة والقديمة . أليس علامات ، في ضوء هذه الملاحظة ، مهبطاً للأقاويل النقدية الحديثة ، تتشوف الى بناء معالم صروح في النقد العربي تمرّد بعنايتها عن الموروث الأسر وتجري نحو الموروث الحافز لترسخ الأقدام في المعاصرة . وإن كنّا لا نرتاب في أن المادة الحديثة لا ترقى دوماً الى مستوى روح العصر ، فإننا وقفنا على مواقف تقترح مجال الإبداع ورحاب النقد اقتحاماً صارماً ناجعاً لا يخلط العمل العلمي الموضوعي بالعاطفة والأهواء وهو ما يفسر وجود مقالات بلغت من الصراحة والوضوح مبلغ الشدة المحمودة متى كانت الغاية تأسيس «الدرس النقدي» . وليست المادة الحديثة ذوباناً في النظريات النقدية الغربية فلم تشرّب الأعناق لاستطلاع مواقع الإنتاج الأدبي والنقدي في المدارس الغربية إنها . . بصفة عامة - تلطف من تلك النظريات وتبصرها بعين فاحصة قادرة على اختراق حدودها لإدراك المدارات التي ترفع للأدب العربي وللنقد العربي ، شأننا لا يجد الفخار والخيلاء بقدر ما يجد الحرص على التوظيف وعلى التطوير .

أما المادة القديمة فقد عرّفت بمواطن خطيرة من الأدب العربي القديم ومن الشعر بصفة خاصة ، ومن النقد في كثير من الحالات ومن أوجه البلاغة على وجه التخصيص ، كما تعرضت إلى روح تمجيدية كانت أحياناً على مشارف التعسف والإسقاط . فمثلت عقلية «سبقناهم إليها» عقبة كؤوداً حالت دون النهل من التراث نهلاً هادئاً حافزاً .

ولقد تفتطنا الى دور الندوة في علامات ، فاعتبرناها جزءا متميزا خطيرا ينبني على حوار مثمر ينبىء بقدرة أهل الاختصاص في مجال الأدب والنقد على الإضافة لا على الاجترار والبراعة في النقل .

عملية التحليل

١. في البدء

« علامات » مشروع نقدي يحمل في طياته صورة عن الأدب العربي وعن النقد فضلا عن الثقافة . وقد وجدنا الافتتاحيات تقتحم كونا فكريا برؤية جديدة حرية بالدراسة . انها تقوم على ثلاثة عناصر متعاضدة لا يمكن الفصل بين الأجزاء التابعة لها .

العنصر الأول هو التراث ، فقد لحت كلمات البدء على أهمية التراث وجعلته قيمة جوهرية تخضع لمرحلتين ، المرحلة الأولى هي معرفته معرفة تتميز بالأناة والصبر لأن مخزون ذاكرة وسجل مآثر ولأنه قبل ذلك ينطوي على معرفة جليلة هي المادة الخام التي تستدعي الى الذهن انتاجا في ظروف تاريخية بدأت مع الجاهلية وانتهت حينما نضب معين الاجتهاد الفكري ، لم نجد علامات تجوس خلال مسألة التراث جوسا عاطفيا ، لقد نقبت عن مواطن الحركة الفكرية ووقفت عندها وساءلتها ، فليس التراث هنا ، في البدء ، إلا التراث الحافز وهو يبني موقفا فكريا رأيناه خطير الأبعاد نفيسا هو التعامل الحي مع التراث فلم نر فيما انتشر من المواقف بصيصا من التمسك الاعمى بالتراث لأنه موروث ولأنه يستوجب العودة الآلية الى أجداد تالدة في الابداع بكل فنونه ، فلا جرم أن نميز في كلمات « البدء » في علامات بين تراث عبء وآخر حافز ، سكنت المجلة عن التراث العبء ولم تعبأ بما وراءه من خلفية تتعسف على التاريخ تعسفا وتكفر بما يمكن أن يضيفه اللاحق الى السابق ، وانبعجت رؤية مصاحبة تلازم المواقف النقدية وتغذيها ، وهي في نظرنا جوهرية بل إنها أصل الإنتاج الفكري المنشود بكل فروعه ، هي رؤية تاريخية تعي الفواصل بين المراحل الزمانية المتعاقبة ، أليس القبوع ، في مجال النقد ، في أحضان النقد القديم قبولاً تمجيدا ، تعطिला

لحركة النقد فهو تراث عبء يجتر أذيال المفاهيم والطرق ولا يدرك قيمة التطور ثقافيا وفكريا على وجه التخصيص ولم تبين علامات الموقف من التراث على الاكتفاء بما فيه من أبعاد تدرك بالمناخ الذي نشأت فيه فبدا جليا ان الدعوة لا ترتضي سوى التمكن من الإرث النقدي للإنطلاق نحو التأسيس ، وهو ما يؤكد « في البدء » نزعة نحو البناء الفعلي لا نحو الاتباع بل لا ضير أن نقول انها لا تقنع بالتجديد .

إن التجديد في هذا السياق موصول الى « الجديد » والجديد نقيض الرثيث ، فهو « ارجاع الشيء الى حالة الجدة ، أي الحالة الأولى التي كان الشيء عليها في استقامته وقوة أمره ، وذلك ان الشيء يوصف بالجديد اذا كان متماسكة أجزاءه ، واضحار واه ، مترقرا ماؤه » ! قد تمتد يد الرثاثة من احدى نواحي جدة النقد وهو بالتجديد يعود ناصعا قد أزيلت عنه أسباب التخلق ، فالمفهوم لم يجر على معنى القطع كما أشار الى ذلك ابن منظور ، بل تمكن من المخيال العربي الاسلامي على أساس العودة الى الشيء في الحالة الناصعة التي كان عليها .

أما التأسيس فهو بناء انطلاقا من القواعد ، وهو لا يفترض البتة تقويض الموروث بقدر ما يعني الاستعداد ، في مستوى النفسية والذهنية وفي مستوى القدرة على الانجاز والفعل ، فالارتباط بين التراث الحافز والتأسيس طبيعي لأنه ينهض على وعي حاد يدعو الى النهل من القديم الى انتاج معرفة جديدة تراعي روح العصر ولا تعصف بأسس الإرث الفكري ، يندرج التأسيس تحت راية رفعتها علامات هي « تأصيل نهج تراثي » يفهم معناه أشكال ثلاثة هي النمو والتطور والتمثل ، أما النمو فيفيد الحركة ويكتمل بالتغيير المطرد ، وأما التطور فيتصل بالمعرفة ويفهمها على أساس ما به تنزع نزوعا موضوعيا نحو الإضافة والإستحصال الذي لا يتوقف ، والتمثل علامة على بلوغ درجة النضج والرشد إذ هو طاقة على الاستيعاب رفضا للنقل والنسخ وتوقا إلى استنبات الرؤى ، في هذا السياق ينسخ الكلام على « كنوز التراث » ، وليست الكنوز - وهي جمع - كل التراث بل هي ما فيه من ثمين يمكن أن يوفر رصيذا إذا شأن وهي تفرض الاجتهاد العقلي فرضا يقوي على الابصار النافذ .

العنصر الثاني هو التحديث ، ولعله لا يجوز استعمال الحداثة لأن الحداثة كون ثقافي يجمع بين النشاط المادي والذهني ويخضع خضوعاً متواصلاً لظاهرة التسارع ، فهي تقوم على واقع اجتماعي تتأزر كل عناصره لنحت بنية يضطلع فيها الإنسان بمسؤولية الوجود ويمسك بمصيره على نحو يمس المعطى الفكري والمنهجي ولا يعدم التأثير العميق في المؤسسات . أما التحديث فهو مشروع ، في الواقع العربي الإسلامي ، يرصد مواطن التحول التي فرضها الواقع التاريخي ويسعى الى الارتفاع ، بالمجتمع الى مستوى الحضارة ، حضارة الإنسان القيم على نفسه ، فيسلك المسالك الأمانة ولعل من أخطر هذه المسالك الابداع ، ولعل من أبرز السبل الناجمة الى الابداع ، « الدرس النقدي » ، فعلامات ، إصدار أراد لنفسه خصوصية ، بل ذاتية بالمعنى « البارطي » للعبارة ، تلخص الذاتية علامات في العناية بالدرس النقدي ، وفي اختيار لفظة عناية ، كثير من الحفر لأن المشروع نهض على غاية التأسيس كما أسلفنا .

قد لا نجانب الصواب إن لخصنا مفهوم الدرس النقدي في المشاركة . وهي حاملة أوجه ، وجه يربط بين « الأمة » و « المبدع » ويحمل الناقد مسؤولية جسيمة إذ هو القادح الى شحذ الهمم بالغوص في أغوار الإبداع وبالإحالة الى الكائن اللغوي بوصفه على قاب قوسين أو أدنى من المنسج على طريقة العلوم الطبيعية ، فكأن النقد هو الطريق الى الأدب والى متلقي الأدب من جهة ، والى العلوم الانسانية والى الثقافة البشرية من جهة ثانية ، لخصت « علامات » في « البدء » مشروع التحديث في النقد وجعلت النقد درسا نقديا وبالدرس النقدي اقتحمت مجال الثقافة الكونية ، ووجه تشويق شوقا الى القيم الانسانية وإلى العلوم المهمة في نحتها فضلا عن المناهج التي تلازمها .

إن الإيمان بالدرس النقدي ، إيمان باللغة وبالنص ، هو يقين يرفع اللغة - بالمعنى الحدائي - الى الوظيفة التي هي بها جديرة سواء في عملية الإبلاغ والتواصل أو في مكوناتها الذاتية والكون الذي تشيده فهي لم تبقى أداة أو وسيلة الى غاية ، انها كائن حي يضطلع بدور كبير في النهوض بالعلوم الانسانية كلها . إن التحديث ، حتمية تاريخية ، وأن اللغة كون إنشاء وإبداع وهو في

«علامات» لا يرسم في الأدب ولا يقنع بالنقد إنه ينطلق منها ليصل إلى البنية الاجتماعية وليكون الدرس النقدي جماع الثقافة وسيطا بين المبدع والمتلقي ولكنها وساطة خلق لا أخلاق بمعنى أن النقد إبداع على الإبداع فهو يعرج باللغة ، الوسيط الحقيقي بين المنتج والمستهلك ، بين البات والمتقبل إلى الخلق ، فيعاني الناقد بها معاناة الأديب ويفتح بابا للقراءة يهدي السبيل ، ويعطف القلوب على قيم الحضارة وعلى المسالك التي اختارتها . وليس من شأن الناقد ، متى انخرط في الدرس النقدي انخرطا حادثيا ، أن يُملي وأن يوجه ، فهو وسيط بمعنى الغوص باللغة ، لغة النقد ، في اللغة ، لغة الإبداع الأدبي ، ولا يتسنى ، في ضوء المناخ اللغوي الحداثي ، أن نتوهم انقلاب النقد إلى الإرشاد الأخلاقي والوصاية المتصلة به .

العنصر الثالث هو توليد الموقف من صلب التراث والتحديث في أن ، هو المشروع الذي وقفنا على عناصر منه متأزرة في علامات وقد عود أصحابها بمعنايتهم عن الافتتاحيات إلى البدء ، ولعل البدء هو سر العلاقة الممكنة بين التراث الحافز والحداثة بوصفها جوهر الثقافة الكونية وعلامة أساسية تؤصل الإنسان في بيئة معرفية ليس من المجازفة أن نقول إن البشرية لم تعرف لها نظيرا من قبل ، وليس أعسر من التوليد أو من الولادة لأن آلام المخاض تعصف بطمأنينة الارتقاء التراث تمجيذا ومفاخرة وترقى بالكيان إلى مستوى الانجاز والتأسيس ، وإذا أنكرت «علامات» «في البدء» الذوبان في التراث فأنها استشنت الانبهار بنظريات غربية ، كان لها دورها التاريخي ثم أفلت آلياتها ، وهي لا تفهم إلا في الظرف التاريخي الذي أنتجها ، فكيف السبيل إلى تأسيس ثقافة نقدية عربية واعية . إن علامات دعوة «في البدء» إلى البدء ، إلى الحركة وإلى التطوير وقد اقترنت الدعوة باتجاهين متعاضدين ، اتجاه محلي ، سعودي ، وآخر عربي ، وهما مترابطان ، يحطان الرحال في الثقافة الإنسانية .

الاتجاه المحلي استدعاء لأهل النقد في المملكة العربية السعودية على الإسهام في بلورة «الدرس النقدي» ، ليس الدرس كما يتبادر من «علامات» ذا منبت توجيهي أو تفسيري ، إنه منسوج نسجا ضاربا في الترويض والتدريب ، إنه فعل ابتداء وفتح في أرض طيبة نباتها طيب وأكلها دائم أو مستديم .

والإتجاه العربي مفتوح ، يجمع أهل الثقافة والفكر حول مائدة واحدة هي الكلمة . وقد تحقق هذا الإتجاه ولتّى المفكرون والنقاد بصفة خاصة دعوة البدء الصادرة عن علامات فأضحت أعدادها احتضاناً لأصوات متعددة ، مختلفة ليس التعدد منحة ، أليس للاختلاف آداب تغذي وتهذب وتعد للإنتاج الخصب .

وإذا كان الإتجاهان المحلي السعودي والعربي متحدين اتحاداً متأسلاً حول الكلمة ، وقائماً على أساس اللغة والمناهج المتصلة بها فانها مزرعة للمثاقفة يصعدان في سماء المعرفة الإنسانية ويتجذران في أرض الثقافة الكونية ، هما نحت للثقافة الذاتية يسعيان بكد الروية الى المجال الانساني إفادة من العلوم الانسانية - في هذا المجال - إفادة يرتجى منها النهوض بالدرس النقدي .

ألسنا إزاء ذهنية تنسج في «علامات» خيوطاً تربط ربطاً لطيفاً بين الرسوخ في التراث والتوق الى التحديث .

بيد أن لهذه العناصر الثلاثة الجوهرية إطار يدفع الى التساؤل ، فلئن اتضح أن الإطار ينهل من الملاءمة الواعية بين التراث والتحديث ، فإن الخيط الفاصل بينهما لا يفتح عن أقفاله فتحة مبيّنة ، ولهذا الخيط ، في تقديرنا ، أهمية قصوى لأنه يكشف عن الحدود الممكنة لكل مشروع تحديثي ، ولنا أن نجمل هذا الخيط في التغير الجذري الذي طرأ على ساحة المعرفة وعلى ساحة الواقع التاريخي برمته وهو نقلة نوعية ليس المجال للتوسع فيها ولكن تبين أثرها ضرورة لتمييز بين مرحلتين لا يحجب ما بينهما من اتصال ما يفصل بينهما من فواصل قلبت الأرض غير الأرض والإنسان غير الإنسان . لقد انبنى الكون الثقافي في بني العالم الحديث على قواعد تختلف جوهرها عن بني العالم التقليدي ومهما حسنت نوايا ونشطت الهمم فإن الإغضاء عن أثر النقلة لن ييسر التأسيس المرجو في الحقل النقدي فضلاً عن حقول الحياة الأخرى . لم نجد «البدء» في «علامات» حريصاً على تأكيد المسافة الفكرية بين العالمين وهي من المفاتيح التي تمهد لبناء «درس نقدي» حقيقي لا يتوهم إمكان المزج بين إنتاج المعرفة في الظرف التقليدي وفي الظرف التحديثي ، ولا يعني التمييز رفض أية صلة بين الموروث النقدي والإعداد للدرس النقدي الذي تبشر - بكل خير - علامات .

لا شك في أن الوشائج متوفرة وأن الرواسم لا تزول ولكن الصلة الحقيقية لا يقدر على حياكتها إلا الإنسان المعاصر ، وإذا دققنا الكلام على النقد فإن لنا أن نستثمر « كنوز التراث » ولكن في الحدود التي تقف بالتراث في الإطار التاريخي الذي عرفه والأرضية الفكرية التي صدرت عنها ، فالتمييز في هذا السياق موضوعي إذ هو يفصل بين ما في التراث من منابت أنتج منها القدامى إنتاجا نقديا خطيرا لا نراه في كل الوجوه وفي كل التيارات ورغم الجهد الجليل ، خارجا عن المنظومة الفكرية وهي ، في كل حقول المعرفة ، تعود بسرعة الى فكرة التناسق وهي فلسفية وذوقية في أن هذا من جهة ، وما في الحداثة من خصائص تستند الى فكرة محورية هي النسبية ، فلا يستقيم البحث بالرجوع الى حقيقة ثابتة موجودة - بالقوة بقدر ما يستوي في حركة مطردة لا تكون فيها الأشياء موجودة بالذات السرمدية بل هي سليلة الصيرورة ، تحتاج الى التسأل للكشف عن جوانبها المتطورة المتغيرة .

إن « الدرس النقدي » والعبارة بلا جدال حرية بكل إجلال ، جهد وإنتاج ، وهما يواجهان المثقف العربي في كل حقول المعرفة ، ويحملانه على الوقوف من الموروث موقف المستثمر لا المتبع ، المباحك لا الراضي ويدفعان الى الاطمئنان الى أن جوهر التحديث لا يشبعه - بالمعنى البلاغي - الاستئناس بل يقنعه الابتداع ، فنحن إزاء وجهتي نظر ، الأولى ، في مجال النقد الأدبي ، قد ترضي الوجدان وقد تغذي العاطفة وقد تمني النفس بأجماد تالدة ، فيؤول النقد ، من جديد ، الى الأشباه والنظائر فيقاس الغائب على الشاهد ولات حين قياس ، والثانية هي ما يشفي لوعة العقل العادي فيصبح النقد عملية إبداعية تمهد باللغة وفي اللغة الى تأسيس حقيقي يأخذ من التراث ما به تنحت الثقافة الذاتية ولكنه لا وجود بما يحفز فحسب بل ما ينقض وينسف حتى يستحيل ما في التراث من مادة خام نسفا يسري في شرايين شجرة الخير ، أصلها ثابت في كنوز الاجداد وفرعها في سماء الواقع الراهن وأكلها آليات تعلق بالبيئة العربية الإسلامية عن الحداثة السطحية وتتجذر في الحداثة الأصيلة وإن السبل الى هذه الحداثة طريقة التعامل مع النص ، أي نص كان ومهما كان جنسه لأن الدرس

النقدي سيضحى قراءة جمعا لا تذوب في الوقوف عند جمال نص الابداع بل تتأكد بقدرة نص النقد على الخلق ، أليس الكلام على الكلام صعبا !

٢. الحديث والقديم

نتبين من الفرق الجسيم بين الدراسات الحديثة والقديمة في «علامات» نزعة توحى بحرص جلي على استحصال المسائل المتعلقة بالنقد الحديث وعلى اقتحام مجالاتها بروح موضوعية تراعي الحاجة الى بناء نقد قادر على الارتفاع الى مستوى التحديث والإسهام في استنبات جذور متجددة لرؤية لا تكتفي بالحقل الإبداعي بل تتوق الى ما يمس الحياة الاجتماعية كلها ، فتكاثرت البحوث الحديثة في علامات أمارة على عزم فكري وعلى نهوض بأعباء الثقافة المفتوحة وهو لا يعني البتة تخطي الأصول والمنابت الأولى لذلك مثلت البحوث القديمة حبات عقد بها انتظمت الرؤية على أساس الانطلاق من الماضي والرسوخ في الآني واستشراف الآتي ، فليس القديم قديما محضا ، رؤية ونصا ، وليس الحديث حديثا صرفا ، إنها يمتزجان في كثير من المواضع فهي قاعدة جرت عليها الأقلام في علامات وإن هي عامة غالبية فانها قد تجد الاستثناء في مقالات موغلة في الاكتفاء بروح الأدب القديم قانعة بما تعتبره الابداع الخالص ، وقد تمنع مقالات أخرى في الحديث فتوحى بنوع من الإبداع متميز .

لما كانت «علامات» وعاء لمادة النقد أو الدرس النقدي آثرنا أن نبقي في هذه الرحاب فاخترنا من الدراسات ما فيها من أوجه تتأزر لتفصح عن رؤية وموقف وأن نربطها بالسياق الحدائي استنكافا من القبوع في الابداع وتوقا الى الصلة ، وقد وجدناها خطيرة ، بينه وبين الثقافة بالمعنى الإنساني للعبارة .

١. أ. النقد

أجلنا مفاهيم متشرة في المقالات في جدول بياني قد يؤدي روحا جامعة لا نغفل البتة عن قيمة الجزئيات التي تحف بها .

النقد		اللغة / النص		الأدب
بنية (ذات سياق) مهاجرة متحولة (مملودة) .	الطبيعة	إنشاء عن الأدب		
	الآليات	الوصف		
		التحليل		
		التفسير		
	الوظيفة	مبادئ الأدب	الكتابة تأسيس	القراءة
		نظرية الأدب	على نقض	
		علم جمال الأدب	واثبات باقصاء	
	الخصوصية	إنتاج المعنى إنتاجا يتبلور في الزمان وبخرق الحدود الزمانية		إخراج النص من حيز الممكن الى حيز الوجود المنجز
		توهم الكشف عن أدبية النص وقيمتها .		معياري
	المقاصد	عن علاقة النص بكتابه ، عن وضع لمعرفة الوثيقة .		المساءلة
		النص ذاته ، البحث في الماهيات : الكشف والحفر .		المشاركة

لئن عزت المقالات ذات النفس التنظيري في الحقل النقدي فان ما توفر يؤدي وظيفة خطيرة لانه يشق عباب دراسات كثيرة كان أكبر همها العمل المخبري أو الإسراع الى الجانب التطبيقي ولأنه يضيف الى «علامات» إضافة مميزة تهبها نزعة تجريدية ليست تحليقا في المتاهات بقدر ما هي امتصاص لرحيق تجربة وانجاس - تألفي - عن ممارسة وطول عشرة مع النصوص الأدبية ، ولعل أبرز

ما لفت النظر اتجاهان ، الأول يغرف من النظريات الأوروبية ، والثاني يفصح عن معاناة ذاتية وعن مران يكشف عن أقدام راسخة في الأدب القديم وفي الأدب الحديث ، وعن خنصر موضوع على المفاهيم النقدية التالدة والطارفة فهو على الايجاز المشط الذي زاده اكننازا ، يرفع «علامات» الى «محل» الإنتاج في النظريات النقدية .

آثر الدكتور عبدرب النبي اصطياف الإنطلاق من مفاهيم نقدية نقلها عن أساطين الفن من المحدثين الغربيين فهو يخترق الأقاويل ليلتمس طريقا الى النقد كشفا عن آلياته وسعيا الى تحديد مفهومه ووظيفته ، وليست المواقف المنقولة عن النقاد العرب سوى لفنة تاريخية فهي لا ترفع شأننا لمنظومة نقدية عربية فقد وضحت الغاية في هذا النوع من البحوث وهي ترمي الى استنطاق الصلة بين الإنشاء الأدبي والعمل النقدي ، فجاءت المفاهيم مقترنة برؤية تبصر الى النقد من خلال صلته بالأدب وترمق الصلة من خلال تجربة لأدباء غربيين ، لا ضير أن نستحصل المعالم النقدية والآليات التابعة لها من الاطلاع على الأدب الغرب بل من الاضطلاع بمهمة التعريف به فليس من ريب في أن ما أنتجه الغرب في هذا المضمار خطير وأن معرفته والتفقه فيه ضروريان ، بيد أن الرسوب في التعريف والإيهام بأن أقصى ما أدركه «علم النقد» هو ما توفره المدونة النقدية الأوروبية قد يحجب علما آخر ذا بال هو الإقدام ، انطلاقا من المدونة النقدية العربية ما انبجس منذ القرن ١٩م وما تأكد وثبت الى يوم الناس هذا على العمل المخبري الذي يحفر في أعماق النظريات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة ثم الانتقال الى استكشاف طبيعة العلاقة بين المدونتين ، الغربية والعربية ولهذا العملية نتيجتان متعاضدتان ، النتيجة الاولى ذات ميسم حضاري ، تنبئ بطاقة النقد العربي الحديث على الإفادة من النظريات التي عرفها الغرب ، والنتيجة الثانية علمية محض توميء الى قدرة النقد العربي الحديث والمعاصر على اكتساب هوية خاصة وذاتية متميزة وأن في «علامات» ، وهي مثل جليل ، نماذج من هذه القدرة تحتاج الى الدراسة بروح تأليفية نافذة .

الإتجاه الثاني متوفر في علامات وهو يستدعي الى الذهن صورة التجربة

الذاتية الساعية بشدة الى الموضوعية ، إنها صورة المكابدة التي تفصح عن طول عشرة مع النص الأدبي وعن معاناة صادقة للدرس الأدبي وعن تشبع بالمقاربات النقدية الراجعة الى المدارس النقدية الحداثية ، الممعة في الحداثة أحيانا ، لعل أبرز مثال على هذا الاتجاه أثبتته الدكتور حمادى صمود في مقالة وسمها بمقتضيات التعامل مع النص ، فأبان عن رسوخ قدم في معرفة النص الأدبي وعن قدرة على الإلماع الى المشكليات الحافة به . فقد خرجنا مع هذا النموذج من المقالات الى تجريد مبني على مادة . إن المنطلق هو التجربة أي هو التعامل مع النصوص تعاملًا مخبريًا ولئن تكتم هذا المنطلق في ثنايا التنظير فإنه قائم بالقوة تفصح عن أمارات متعددة ، والمتهمى هو التنظير ، هو الطاقة على إيلاف المجهول وعلى امتصاص رحيق المخزون الأدبي - الشكل الأدبي - لإنشاء الموقف النقدي ولا ضير أن نتخطى هنا الكلام على الدرس النقدي الى القول بالنظرية النقدية .

جمعنا من الجدول السابق أبرز ما وقفنا عنده في مقالات «علامات» متصلة بالنقد والصلة التي عقدت بينه وبين الأدب ، فهما جنسان من الكلام قسيان تحت الابداع ، إذ النقد موكول الى استكشاف المادة الأدبية وهو يحقق ذلك بمقياس عقلي صارم يتجلى فيه الانضباط المنطقي والنجاعة في الإدراك وتنجلي بهذا الضرب من الوعي خبايا الجمال في النص الأدبي فتتهاوى لغة النص النقدي في لغة النص الأدبي ، ألا يتمخض الخطاب النقدي في هذا السياق لمنظومة مخصوصة تجعل المصطلح مملكة مكنية بحاجة الى التطور وإلى التحديث باطراد . أليس التنظير ، أو القدرة عليه ، كما أشرنا ، من البدايات الضرورية لهذا المصطلح . لن يتحقق «الدرس النقدي» بغض النظر عن العروج الى النظرية وإلى المصطلح . فإن الرسوب في التعريف بالمدارس النقدية وبالتيارات الأدبية وبالاتجاهات اللسانية وما يمت إليها بصلة من المقاربات أو الرضى بها ، درجة دنيا لأزمة ولكنها غير كافية .

ولعل الطريق إلى التنظير وإلى البناء الإصطلاحي العلمي هي الطريق في البدء إلى الأعمال المخبرية . وليس العمل المخبري تطبيقات قد تنقلب إلى وصفات جاهزة وإلى تجرييدات وإسقاطات ، فيختلط التمهيص وإمعان النظر

العقلي في النص بالمقاربات الجاهزة فيتوهم المتوهم أن سلطان المقاربات والمناهج على النص الأدبي قاهر داحر ، أن العمل المخبري ، وقد وجدنا نماذج منه قليلة في علامات ، نظر مجهري ثاقب يفكك ويفجر ليلم الشعث وليستطلع خبر النص في حالة نشوئه وفي حالة وضعه ثم هو تأليف فينضاف إلى جمال النص الأدبي ، جمال النص النقدي . أليست بنية النص الأدبي بنية « مهاجرة » أليست بنية النقدي بنية « متحولة » ؟

٢. ب - الأدب :

١ - في « علامات » صورة عن الأدب العربي وعن الأدب العالمي حظي فيها الشعر بمنزلة خطيرة ، ولكن الكلام على الأدب في جل المقالات موصول إلى النقد فهو عنه يكاد لا ينفصم فلم نخرج في هذه « الصورة » عن روح علامات وعن الدرس النقدي الذي ارتضته هما وشغلاً ولذة في آن . لفت نظرنا في المقالات موقف لم نقنع فيه بالجانب النقدي بقدر ما شدنا ما فيه من نفس فكري وهب « علامات » سمة مميزة . نهض مقال عبدالفتاح أبومدين « العميد في الحجاز » ، على ربط بلاغي بليغ بين أيام لطف حسين في الحجاز ، وأيام طه حسين السيرة الذاتية ، ولئن سكنت البحث عن هذه الإحالة فإن طريقة التعبير عن زيارة طه حسين إلى الحجاز تستدعي إلى الذهن كتاب الأيام . ولا يخلو الاستدعاء من مواقف وإشارات وإلماعات ، اصطفتينا منها ما يرمز إليه حسين من روح في الأدب جديدة وربطناها بالبيان النقدي والأدبي في « علامات » .

بدأ طه حسين رمزاً في النصوص التي أثبتتها البحث وهي :

أ - محمد حسن عواد : إلى الدكتور طه حسين : وقد أنبت القصيدة على فكرة محورية هي الدور الريادي الذي اضطلع به طه حسين في الثقافة والأدب فهو « كاتب الشرق » ، « حامل المشعل الوضاء للجيل » .

ب - قصيدة محمد متولي الشعراوي (المصري) الأزهري وفيها مفاخرة بطه حسين .

ج - الماع إلى ما كتبه محمد حسين زيدان في جريدة البلاد . وإلى ما كتبه عبدالوهاب آشي في السياق ذاته .

د - زجل الحسن نصيف فيه تأكيد الجانب العلمي وحلم بالوحدة .
 إن زيارة طه حسين إلى الحجاز ، زيارة رمز أيضاً لأن لحسين خصوصاً كثيراً ما جحدوا مآثر الرجل ولم يبصروا إليه إلا من خلال زجاجة سوداء ، فما القول وحسين في هذا البحث ، يرقل بين الحرمين الشريفين فيشق غبار الغيظ ويمخر عباب المجد الذي يقرأه منزلة رفيعة في الثقافة وفي الفكر . إن الكلام على حسين في هذا البحث يتكتم عن كلام على أدب أثير كرتزياني النزعة عربي الأنفاس فكان الصمت في هذا البحث صاخباً .

٢ - هل الديانة عيار على الإبداع ؟ هل تشفع النوايا الحسنة والعقلية المفتوحة لمن يسمى إلى الربط بين الإسلام والأدب وكأن الحاجة إلى الربط ضرورية وكأنها غير طبيعية ؟ لقد لفت نظرنا ، في الكلام على الأدب ، مقال محمد بن مريسي الحارثي : « نحو تأصيل تصور إسلامي للأدب » لأنه بحده يقضى مضاجع ذهنية ضاربة في القدم بناها الفقهاء من الأساطين ففصلوا بين الإبداع والعقيدة ولم يروا الدين مقياساً به ينظر إلى الإبداع وإلى الشعر بصفة خاصة . لا ننازع البحث في المنطلقات التي أثبت بالقياس إلى الدين الإسلامي ولكننا نرى فائدة في خوض يرصد علاقة ما بين الأدب والدين الإسلامي لسببين متعاضدين .
 السبب الأول ففي يؤكد أن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا اخترق الكلام ذا الوظيفة المفهومية إلى الكلام ذي الوظيفة الفنية - لا نعوص في هذه الخصائص الفنية نثراً وشعراً - فأدبية الأدب كون فيه قيمة الجمال وجمال القيمة فلا تثريب أن يكون القول الأدبي نوعاً من تشكيل الكلام ومن بناء الخطاب يخرج عن المألوف ويعلو على العادة وعلى المفاهيم السائدة . وليس ، في المقابل ، الخطاب الديني الإسلامي إلا رسوخاً في الواقع لأنه جاء مبشراً ونذيراً . والسبب الثاني وظيفي ، ينأى فيه الدين عن الحصر والقصر ، فالإسلام دين يرتفع بالإنسان إلى مستوى الخلافة وينحت له مجاًلاً حضارياً يميزه وحسب المبدع الأديب أن ينعم بهذا الانتماء الحضاري وله أن يسبح في لجج الإبداع الأدبي خضوعاً للنواميس والمعايير والبنى التي بها يكون الأدب أدباً .

٢. ج. المصطلح :

مثل الجزء من علامات المتعلق بالمسألة الإصطلاحية ، منعطفاً مهماً فهو الدليل على وعي حاد يتنفس القوى ويستنهض الهمم وينشد في الإنسان العربي نهلاً من المعين العقلي واعداد الكون ثقافي ناضج . أثارنا هذا الجزء بما فيه من إشكاليات ومن مقترحات فرضاً على الإسهام في التقنية إلماعاً إلى دور آخر اضطلعت به علامات هو الدعوة إلى المشاركة لا إلى المشاهدة وإلى البناء لا إلى الفرجة .

يرتبط المصطلح في السياق الذي اخترنا بمعضلة التعريف وبصيغ الصرف ويعد التقريب سبباً والصرف نتيجة . لأن قنوات التعبير أصبحت قائمة في البداية على انفتاح اللغة والفكرة على المقربات لتراكم التأخر في المستوى الحضاري كما تعيشه البلدان العربية منذ بداية النهضة فأصبحت العلاقة بين صياغة المصطلح وقضية التقريب أقرب إلى السجال الحضاري منها إلى المنهج العلمي . فهو ميل على بعض المزالق التي عرفتها النهضة العربية الإسلامية الحديثة وهي توجس الخيفة بعد مرحلة الإنهيار في الغرب والخلط بين وجوه له عديدة هي الوجه المعرفي ، والاستعماري والتكنولوجي بصفة خاصة . فظنَّ التعريب عند شق سبيلاً آمناً نحو الترقى اقتداءً بالغرب وأوكل النفس عند شق آخر إلى التريبة والشك في « الآخر » حفاظاً على الأصالة . فأعلن التردد وحدة انقلاب أوضاع والتباس الطرق المؤدية إلى الترقى . فقد كانت المثاقفة حركة طبيعية في النهضة العربية الإسلامية القديمة أيام انشاء بيت الحكمة على عهد المأمون وأصبحت في القرن ١٩ بعد دخول نابليون أرض مصر فعل بحث عن الذات في ضوء انهيار العلاقة التقليدية بين الشرق وأوروبا . وقد تولد عن هذه المشكلة الحضارية اشكال نفساني حامت حوله العقد النفسية وقد تأثرت اللغة بذلك وانعكس التأثير في المصطلح على وجه الخصوص ، لأن المعجمية العربية الحديثة رغم جهود المؤسسات الساعية إلى درء مفاصد التشتت لم تصدر معجم مصطلحات يحدد الدلالة ويوحد الاستعمال فأصبح الجهد العلمي مبعثراً وتضررت لغة العلم بذلك في اللسان العربي ، فتجدد الكتابات عند أساطين

المعرفة العرب باللغات الأجنبية . وقد يعزى ذلك إلى طبيعة الثقافة والتعليم عندهم . ولكنه قد يفهم بالعزوف عن المزالق المحيطة بالتقريب وليست هذه الظاهرة جديدة بما تحمله من تنقل أهل العلم عن اللغة الأم ، فقد أشار ابن منظور صاحب لسان العرب إلى ما يشبهها قال : فإني لم أقصد سوى حفظ أصول هذه اللغة النبوية وضبط فضلها . إذ عليها مدار أحكام الكتاب العزيز والسنة النبوية ولأن العالم بغوامضها يعلم ما توافق فيه النية اللسان ويخالف فيه اللسان النية » وذلك لما رأيته قد غلب في هذه الألوان من اختلاف للألسنة والألوان حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعد لحناً مردوداً وصار النطق بالعربية من المعايير معدوداً . وتنافس الناس في تصنيف الترجمات في اللغة الأعجمية وتفاصيلها في غير اللغة العربية . . . » على الجديده هو الخوف من التعريب على أسس علمية لضبط مصطلحات عربية قادرة بصفة علمية على أداء المدلولات الضرورية . فإن اللغة كما يقول أهل اللسانيات المتباطية تفرض دلالة عرفية تشيء نظاماً علامياً والمصطلح موثوق الصلة بهذا التسلسل كما أوضح ذلك أهل الذكر وإنما القدرة على صوغ المصطلح أو العجز عنه رهينة الإنسان الذي يستعمل اللغة لا اللغة التي ينطقها الإنسان . فتتخذ مسألة المصطلح بعداً اجتماعياً حضارياً إلى جانب منطلقها اللغوي وهو المنطلق العلمي .

هذا المنطلق العلمي يتجذر في إطار إبستمولوجي هو أن المصطلح ظاهرة لغوية وليدة نشأت في الغرب في نهاية القرن الثامن عشر وقد أصبح إجرائياً حديثاً والمصطلح يتردد بين نسيجين ، الأول تقليدي نجد له صدى في المعاجم العربية القديمة وكتب التعريفات بصفة تطبيقية وفي كتب اللغة بصفة نظرية والثاني معاصر ، بل هو حديث ما زال يتأسس في واقعنا العربي الإسلامي . والفرق بين النسيجين أن الأول كان ينبنى على القائمة وهي عمل لغوي وصفي تصنيفي وهو علم غزير في كتب اللغة وفقهها قديماً من ذلك ما اتصل بالإنسان وما اتصل بالحيوان أو ما اتصل باللغة في كل الأفانين . أما الثاني فهو يستكنه في المصطلح ما فيه من قيم دلالية وما فيها من تسمية للأشياء وهو عالم ما زال حديثاً في الفكر العربي ولعله لم يخرج بعد عن حقل المعجمية ليؤسس العلم اللائق به رغم جهود بعض الجامعيين لوضع اللبنة الأساسية .

يتبلور المصطلح حيثئذ انطلاقاً من المعجمية أي بدءاً بالاسم بوصفه وحدة معجمية تحمل العلاقة العضوية بين الدال والمدلول ويتأسس المصطلح على تخصص الدلالة أي على إنتاج علاقة عضوية جديدة بين الدال والمدلول ، وقد انبثقت هذه الثنائية عما تمخض عن الدال والمدلول في مستوى المعجم من « تسمية » تحمل دالاً هو ملفوظ معجمي تولد عن دال ومدلول يرجعان إلى المصطلح في علاقته بالمفهوم وصلة المفهوم بعالم الأشياء .

وينشأ عن هذا التوليد من المعجم إلى المصطلح ، نظام وحدات مصطلحية يحمل وظيفة دلالية في الإحالة على نظام المفاهيم والوظيفة الدلالية تستند في هذا الإطار إلى حقل المرجعية بالنسبة إلى دلالة الأسماء ، والمرجع هو المجذر في عالم الأشياء . فهو الصلة التي تقرن الملفوظ بالشئ وإذا كان المصطلح عاجزاً عن القرن أو قاصراً فإن ذلك دليل خلل بين الناطق وعالمه المحيط ، فتصبح المسألة إحالة على الوضع الاجتماعي بصفة عامة والثقافي بصفة خاصة لأن « الثقافي » يفصح عن طاقة الكائن البشري على الربط بين المعيشي والتجريدي بين الأشياء والقدرة على التعبير عنها بطريقة واضحة . فليست المعضلة في اللغة وإن هي شديدة الاتصال بها بل تكمن في الناطق باللغة وما يدركه من مستوى حضاري سرعان ما ينعكس في المستوى اللغوي بصفة أكيدة .

ولهذا الملاحظة أثر بالغ في اعتبار درجة التحضير بين حقلين وهو يسهم بنجاعة في الوقوف عن أبعاد الواقع والمعيش والراهن عند استكشاف الأحوال الاجتماعية والثقافية التي يعيشها المسلم اليوم والناطق باللغة العربية في هذا السياق بالذات .

الحقل الأول هو البعد البشري وهو جماع المسألة الحضارية ، فلإنسان الطاقة إذاً أو ادعاء طلب الترقى والسعي إليه ، وهو بهذه الطاقة ودرجاتها مقياس الاستعداد للنهوض أو الركود . فلا ريب أن استنهاض الإنسان في واقعنا العربي المسلم هو المأرب . فنحن بحاجة إلى دراسات انثروبولوجية متخصصة تدرك مواطن الخلل في واقعنا . فلتن توفرت الدراسات النظرية أو الإيديولوجية فإن ما يتصل بالمعيش تطلب جهداً إضافياً .

الحقل الثاني هو اللغة والشرط الأساسي بها هو فهم وجهها النامي لأن اللغة بصفة عامة كائن حي متطور وهي خاصية تنفي عن أي لغة صفة القدسية .

الخاتمة :

سعيانا - باجتهاد ونرجو منه الأجر الواحد - إلى استنطاق « علامات » وقد وجدنا المادة التي انطوت عليها بضروبها واختلاف مشاربها مادة كفيلة بأن تسج نسيجاً نقدياً يجذر في التراث بطريقة واعية . . وأن عطلها التمجيد أحياناً - ويفتح عن اقفال الانتاج النقدي والأدبي الحديث والمعاصر وقد اعتبرناه في كل الحالات انتاجاً حدثياً ينهض على التسارع وعلى التطور فيكاد الكلام عليه لا ينقطع وقد حققت علامات فوزاً مبيناً في هذا الإطار لأنها - باختيار من أصحاب المقالات - وعت طبيعة الحركات النقدية الغربية واستثمرت رحيقاً فيها لم يتأثر بالتراكم الذي ولد الاتجاهات وبالمراحل التاريخية التي مرت بها فوجدنا الإنتاج الغربي على الوجه الراهن يعلن في علامات اماراة على التفقه في آخر ما نجح الفكر الإنساني في بلورته - في الغرب - فهي مقالات معاصرة حديثة بصفة عامة ، وما اتصل منها ببداية القرن لا يرضي الجوانب التاريخية بقدر ما يسعى إلى الابصار بعين حديثة في مسائل مازالت تحتاج الى الدراسة . . كمسألة السفود .

وعلى قدر الافادة من هذا الاتجاه في علامات تملكنا ملاحظة نعتبرها جوهرية وهي الفصل الضروري بين القديم والحديث ، بين انتاج قديم - نقداً وإبداعاً أدبياً - لم يعرف إلا أرضية فكرية صالحة لبنى العالم التقليدي ، وإنتاج حديث عرف نقلة نوعية وقطعية إبستمولوجية فهو ينهض على قواعد لم يعرف لها نظير لأن المواقف النقدية والإبداعية بصفة عامة لا تنأى عن الرؤية الفكرية والفلسفية . فالفصل بين قديم ذي بنية تقليدية مغلقة تنكئ على مفهوم التناسق الأرسطي ، وحديث ذي بنية حديثة منفتحة الحقيقة فيها حقائق والوصول إليها لا يتم بالقول الثابت الفصل بل بالتسأل المشبع بالضرورة . فالإحالة على التراث لا تقنع إلا في ضوء وعي حاد بالتباين الهائل بين بنيتين لعالمين مختلفين ،

عالم تقليدي لا نجحد فضله ولا ننكر مناراته ، وعالم حداثي يهدي السبيل الى روح العصر الذي نعيش ، فالمشروع النقدي مشروع ثقافي وهما ينشدان في الإنسان العربي إدراكاً وشجاعة وجرأة بها يكون التراث حافزاً لا معطلاً والآتي غاية لا هاجساً .



قراءة جديدة لتراثنا النقدي

عبدالله صولة

« هذه الندوة ينبغي أن تقدم خلاصة أعمالها وتثبت وتسجل لمن لم يحضرها ولمن سيأتون بعدنا » .

شكري عياد

من تعقيبه على إحدى المداخلات

المجلد ١ ص ٥٣٠

صدر عن النادي الثقافي بجدة كتاب في مجلدين عنوانه « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » (١) ضم وقائع الندوة الموسومة بهذا العنوان نفسه وقد اقيمت في نادي جدة الثقافي في الفترة ما بين ٩ و ١٥ - ٤ - ١٤٠٩ هـ . وقد استقطبت هذه الندوة اعلام نقد الادب العربي في مشرق الوطن العربي ومغربه وهم بحسب الترتيب الهجائي تمام حسان ، جابر عصفور ، حسن الهويل ، حمادى صمود ، سعد مصلوح ، سعيد السريحي ، شكرى عياد ، صلاح فضل ، عبدالله الغدامى ، عبدالله المعطاني ، عبدالملك مرتاض ، عزالدين اسماعيل ، على البطل ، كمال ابوديب ، لطفي عبدالبديع ، محمد برادة ، محمد الكتاني ، محمد مريسي الحارثي ، محمد الهادي الطرابلسي ، محمد الهدلق ، مصطفى ناصف . احتوى المجلد الأول من كتاب « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » كلمة افتتاحية لرئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة الاستاذ عبدالفتاح أبو مدين أشار فيها إلى أهمية الثقافة وخطورة دورها والى ضرورة أن يقرأ تراثنا النقدي قراءة جديدة . ثم تأتى بعد ذلك مقدمة د . عزالدين اسماعيل وفيها قدم محتوى البحوث بحثاً بحثاً وقد استغرقت هذه المقدمة ما يزيد على أربعين صفحة يليها حوار مع المشاركين في الندوة بقلم د . مصطفى ناصف اختار له عنوان « المقدرة اللغوية في النقد العربي » واستغرق خمسين صفحة .

ثم تأتى بعد ذلك أبحاث الندوة وقد ذيل كل بحث منها بما أثاره من نقاش وردود وقسمت هذه الأبحاث على سبعة محاور وروعى في ترتيب هذه المحاور تبويب غير التبويب الذى قدمت به الابحاث في الندوة ، قال عزالدين اسماعيل في شأن هذا التبويب الجديد « ان النسق الذى تنشر فيه أبحاث الندوة في هذا المجلد ليس هو النسق الذى قدمت فيه في تلك الندوة والسبب في وضع هذه الابحاث في هذا النسق الجديد هو التثام كل مجموعة منها حول محور بعينه ، تتجانس فيه من حيث الاتجاه العام وتتكامل في تغطيته مساحة معرفية محددة » ، وقد وضع عزالدين اسماعيل لكل محور من المحاور السبعة عنواناً يدل عليه . وقد اشتمل المجلد الأول على المحاور الثلاثة الأولى وهى :

المحور الأول

● نقد النقد :

● قراءة التراث النقدي . مقدمات منهجية

الدكتور جابر عصفور ص ص ١٠٧ - ١٩٩

المحور الثاني

● في المصطلح النقدي :

أ- الاسم والمسمى : الدكتور لطفى عبد البديع ص ص ٢٠٣ - ٣٣٥

ب - اثر البيئة في المصطلح النقدي القديم :

الدكتور عبدالله المعطاني ص ص ٢٢٧ - ٢٥٣

ج - نظرية ، نص ، أدب

ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحدثة :

الدكتور عبد الملك مرتاض ص ص ٢٥٥ - ٣٠٢

د - أنتاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي :

الدكتور كمال أبوديب ص ص ٣٠٣ - ٣٧٦

المحور الثالث

● دور البلاغة في التراث النقدي :

أ- بين بلاغتين : الدكتور مصطفى ناصف ص ص ٣٧٩ - ٤٢٠

ب - تراثنا النقدي بين الرؤية والاعجاز :

الدكتور محمد الكتاني ص ص ٤٢١ - ٤٧٨

ج - نقد الادب عند البلاغيين العرب :

الدكتور محمد الهادي الطرابلسي ص ص ٤٧٩ - ٥٠٣

واحتوى المجلد الثانى المحاور الأربعة الباقية وهى :

المحور الرابع

● التراث النقدي بين الماضي والحاضر :

أ- ملامح الموروث في الظواهر النقدية المعاصرة :

الدكتور حسن الهويل ص ص ٥٠٩ - ٥٤٠

ب - تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب

وفيكتر هوجو : الدكتور محمد برادة ص ص ٥٤١ - ٥٦٤

المحور الخامس

● التمايز بين الشعر والنثر :

أ- وظيفة الشعر من منظور عربي :

الدكتور محمد مريسي الحارثي ص ص ٦٥٧ - ٥٧٩

ب - رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر :

الدكتور محمد الهدلق ص ص ٥٨١ - ٦٠٧

ج - المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث

العربي ودلالاتها : الدكتور حمادي صمود ص ص ٦٠٩ - ٦٤٠

المحور السادس

● قضايا محورية في التراث النقدي :

أ- العمودية والنصومية في النقد العربي :

الدكتور عبدالله الغذامي ص ص ٦٤٣ - ٦٨٠

ب - معالجة اشكالية القديم والجديد في « الوساطة بين المتنبي وخصومه » :

الدكتور علي البطل ص ص ٦٨١ - ٧٤٧

ج - تكثيف اللغة الشعرية قراءة في مبحث

السرقات : استاذ سعيد السريحي ص ص ٧٤٩ - ٧٧٩

المحور السابع

● مشكلات في الدلالة والاسلوبية :

أ- موقف النقد العربي من دلالات ما وراء

الصياغة : الدكتور تمام حسان ص ص ٧٨٣ - ٧٩٩

ب - قراءة اسلوبية في كتاب سيويه :

الدكتور شكري عياد ص ص ٨٠١ - ٨١٨

ج - شكل العلاقة بين البلاغة العربية والاسلوبيات

اللسانية : الدكتور سعد مصلوح ص ص ٨١٩ - ٨٧٥

د - جماليات الالتفات :

الدكتور عز الدين اسماعيل ص ص ٨٧٧ - ٩١٨

هـ - طراز التوشيح بين الانحراف والتناص :

الدكتور صلاح فضل ص ص ٩١٩ - ٩٦٦

١. محتوى المجلد الأول :

١ - المحور الأول : نقد النقد : ضم هذا المحور بحثاً واحداً هو بحث الدكتور جابر عصفور « قراءة التراث النقدي - مقدمات منهجية » وهو بحق مقدمات منهجية في واقع تعامل النقد الأدبي الحديث عند العرب في العصر الحديث مع النقد القديم وقد أثر جابر عصفور على عاداته في التعمق والتأليف أن يدمج واقع التعامل النقدي هذا في اطار أشمل هو واقع تعامل المفكرين العرب المحدثين مع التراث العام في نطاق ما يسميه هو بـ « الوحدة المنهجية لحدث القراءة » .

١. ضرورة الوعي المعرفي الاستمولوجي في حدث القراءة :

ينطلق جابر عصفور في بحثه من مفهومين اثنين لعبارة « قراءة التراث النقدي » أحدهما نظري والآخر تطبيقي . أما المفهوم النظري « فتصرف معه دلالة العبارة الى وصف العمليات التصورية أو الآليات العقلية التي تقوم عليها أو تتضمنها قراءة التراث على نحو تغدو معه العبارة واصفة لابعاد العلاقة التي

تربط القارئ المعاصر بترائه . وأما المفهوم التطبيقي الذي لعبارة « قراءة التراث النقدي » فتتصرف معه دلالة العبارة الى « تقديم قراءة أو قراءات تطبيقية لجانب واحد أو أكثر من جوانب التراث النقدي موضوعاً أو فكرة أو اشكالية أو شخصية أو كتاباً . . الخ على نحو تغدو معه العبارة واصفة للتراث نفسه مما يجعل العبارة هنا أقرب الى نقد النقد من حيث هو نشاط معرفي ينصرف الى مراجعة الأقوال النقدية كاشفاً عن مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية واجراءاتها التفسيرية .

والحق ، فيما يرى جابر عصفور ، أن العلاقة وثيقة بين الابعاد النظرية والابعاد التطبيقية لقراءة التراث النقدي فهذه متجاوبة مع تلك تجاوب التأثير والتأثير ذلك أن الاختصار على موضوع القراءة وهو التراث النقدي في حالتنا هذه اقتصاراً تطبيقياً في غياب الوعي النظري بكيفية القراءة وآلياتها النظرية والمنهجية تنتهي الى تجريبية عقيم ، وفي المقابل فإن الاختصار على الوصف النظري لحدث قراءة التراث النقدي ولابعاده النظرية لا معنى له في غياب المعطيات الفعلية لهذا التراث من ناحية وللقرارات التطبيقية المتعددة المتنوعة من ناحية ثانية ، واذن فإن بين الضريين من قراءة التراث علاقة تبادلية شبهها جابر عصفور بالعلاقة القائمة بين « النظرية » و « الممارسة » حيث لا يمكن أن ينعزل نظر عن تطبيق أو العكس ، وحيث تؤكد العلاقة الجدلية بين الاثنين وحدتها المركبة التي لا يمكن تبسيطها أو اختزالها « وعلى هذا فإن قراءة التراث النقدي ، شأن اية قراءة اخرى ، لا يمكن أن تكون قراءة ناجحة ما لم ينقسم وعي القارئ على نفسه فيكون وعياً مزدوجاً ذاتاً وموضوعاً في آن بحيث يتمكن هذا الوعي من تأمل نفسه في علاقته بمعطيات التراث المقروء وكيفية ادراكه لها وسيطرته عليها وهو ما بدا يعيه وينجزه النقد الأدبي عند العرب في المرحلة الراهنة سواء في المستوى النظري أو المستوى التطبيقي . لقد علمنا تاريخ النقد الأدبي بوجه عام أن كل تغير حاسم في مجال المعرفة الادبية يقترن بعملية انقطاع معرفي « ابستمولوجي » وأن هذا الانقطاع لا يتأسس الا بانعكاس النقد على نفسه بالمعنى الذي يغدو معه النقد لغة واصفة لموضوعها هو عين ذاتها وذاتها هي عين موضوعها وهو ما ينتج عنه تغير في طبيعة الموضوع بتغير نظرة الذات اليه .

فالانتباه الى المستوى النظرى من القراءة والتأسيس المعرفى لها شرط لازم لوصول الفكر النقدي الادبى الى درجة الاكتمال التى يعى معها نفسه الوعى الذى يطور افاق قراءته ويعمقها . وفى غياب ذلك يتحول النقد التطبيقى الى ممارسة عشوائية والنقد النظرى الى ترجمة آلية عن أصول اجنبية مما يسهم فى تعميق الهوة بين الممارسة والنظرية من ناحية وبينها معاً وبين الواقع الذى تنطلقان منه من ناحية اخرى ويكرس فى الوقت نفسه الفصام الحاد بين التراث النقدي من ناحية والجوانب المتعددة لحركة الواقع من ناحية اخرى .

يلاحظ جابر عصفور محقاً أن غياب الوعى النظرى الاستمولوجى فى قراءة التراث قد جعل أغلب ما قدم من دراسات عن التراث النقدي إلى الآن ينحصر فى أهون الدوائر العملية التطبيقية نقلاً وتقليداً ، تلخيصاً وعرضاً ، تعليقاً وحاشية ، استدراكاً وتعقيباً . أما القليل القليل منها الذى يمكن أن ندخله فى دائرة القراءة فينصرف الى الجوانب العملية أو التطبيقية دون أن يشغل نفسه - فى الأغلب - بتأصيل نظرية فى القراءة أو على الاقل تحديد المنطلقات الأصولية التى تصل القارىء بموضوعه المقروء فى الوقت الذى تفصله عنه والتى تميز بين قراءة هذا القارىء وقراءة غيره ، فاعلم هذه الدراسات حول التراث النقدي تنظر الى موضوعها نظرة تجزئية تفصل الظواهر عن بعضها بعض وتعزلها عن سياقها الذى ظهرت فيه وهو ما يجعل هذه الدراسات لا ينطبق عليها انطباقاً دقيقاً نعتها بكونها « قراءة » .

٢ - أنماط قراءة التراث النقدي :

إن قول جابر عصفور بأن تاريخ النقد الأدبى بوجه عام علمنا أن كل تغير حاسم فى مجال المعرفة الأدبية انما يقترن بعملية انقطاع معرفى وأن كل تغير يصيب النقد الأدبى بوجه عام أو خاص فى « المنظور والمنهج والاجراءات والآليات » ينعكس على قراءة التراث النقدي الانعكاس الذى يتأثر معه الجزء المتفاعل بالكل المتحد يجد البرهان عليه حين نتأمل تعاقب أنماط قراءة التراث النقدي عندنا من بداية عصر النهضة (الإحياء) فى أواخر القرن الثامن عشر الى اليوم فكل أنماط هذه القراءة تطرح أسئلة ثلاثة مضمنة هى :

- ما التراث ؟

- لماذا نقرأه ؟

- كيف نقرأه ؟

وتجيب عنها اجابات مختلف بعضها عن بعض في أنماط من القراءة مختلفة متعاقبة على محور الزمن .

أ. القراءة الاستيعادية :

وهي قراءة عصر الإحياء (١٧٩٧ - ١٩١٤) ومثالها حسين المرصفي ومحمد سعيد ومحمد دياب من ناحية وجبر ضومط ومحمد روى الخالدي وقصطاكي الحمصي من ناحية اخرى . ان غطت القراءة في هذه المرحلة ، فيما يرى جابر عصفور ، غطت استيعادي تحول معه الكثير من النقد الاحيائي الى رواية لكتب نقدية قديمة أو أمال عليها مما جعل فاعلية الذات القارئة للتراث فاعلية غائبة الى حد كبير اذ تنقصر فيها الذات القارئة موضوعها المقروء في عملية يغدو معها الماضي مسقطاً على الحاضر والحاضر صورة للماضي واستعيد تبعاً لذلك الوعي التراثي بالأنواع الأدبية ذلك الوعي الذي يجعل الشعر في القمة والنثر تالياً له هابطاً في درجات القيمة . كما قام عصر الإحياء على مباهاة الآخر الغرب « المتقدم » الجائم بجيوشة وثقافته على عصر الاحياء .

ب. القراءة الاسقاطية :

وهي قراءة عصر « الوجدان » (١٩١٤ - ١٩٤٥) حين سيطرت ، كما يقول جابر عصفور ، النزعة الفردية على السياسة والاقتصاد فاصبحت « ليبرالية » وعلى الادب والفن فاصبحت « رومانية » وعلى النقد الأدبي فاصبح « نظرية تعبير » .

وفي العصر الثاني من عصور قراءة التراث هذا لم يعد الهدف من هذه القراءة استعادة الماضي بكل ما يقترن به من قيم جمالية ومبادئ أدبية أصبحت مرفوضة ففي هذا الاطار الحديث « يعلو الوجدان على الفكر والخيال على العقل والحدس على النظر والروح على الجسد والمثال على المادة والفرد على الجماعة والابتداع على الاتباع والأصالة على التقليد والطبع على الصنعة والفن على العلم والشعر على

النثر» وتغير تبعاً لذلك مفهوم الأدب فهو حسب طه ابراهيم الافصح عن النفس يفيض من القلب ، ومفهوم النقد الأدبي فهو مقترن عنده « بالذاتية » التي هي تنديد بالذهنية العلمية في النقد وهل يستطيع العلم كما يقول طه ابراهيم أن « ينقد شيئاً أخص عناصره الشعور ؟ » .

هذا الاطار المرجعي يحدد الطريقة التي قامت عليها قراءة طه ابراهيم ومحمد مندور على سبيل المثال للتراث النقدي فالقول بالذاتية عند أصحاب التيار الوجداني جعل الذات القارئة تستعيد اطارها المرجعي من الآخر وتفتش في تراثها عن صدى له على نحو تحول معه هذا التفتيش الى بحث عن صورة منعكسة في مرآة التراث للاقانيم الثلاثة التي للذات وهي « الذوق ، الاحساس ، الشعور » وهي الاقانيم الخاصة بنظرية التعبير التي أوقعت محمد مندور مثلاً في عشق الأمدى الذي اعتبر مندور كتابه « الموازنة » أنموذج التراث الأمثل لانه كان الصورة المسقطة من الناقد التعبيري لنفسه على هذا التراث . هذه القراءة الاسقاطية جعلت محمد مندور يعتبر آراء الأمدى في الشعر رأى معظم نقاد اوربا اليوم وآراء الجرجاني اللغوية أصح وأحدث ما وصل اليه علم اللغة والجرجاني صاحب « الوساطة » ناقدًا انسانياً في كتابه صفحات « لا يستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيراً منها » .

على انه بقدر ما قامت القراءة الاسقاطية على تقويم حاد مبالغ فيه قامت على تقليص مبالغ فيه أيضاً للمشهد التراثي فلم تنظر الى غير الشعر في هذا التراث بوصفه الفن الأسمى والأوحد .

ج . القراءة الوضعية :

لئن انبنى نمط القراءة السالفان (الاستعادي والاسقاطي) على انعدام الحس التاريخي فان قراءة شكرى عياد الوضعية لكتاب ارسطو في التراث النقدي في أواسط الخمسينات قامت على تأكيد تاريخية القراءة فهي تعتبر أن التراث النقدي انجاز انساني متطور متغير خاضع في نشأته وتطوره الى شروط معرفية واجتماعية وثقافية محددة مخصوصة وهو ما يعنى ضمناً ان هذا التراث يقع في نقطة زمنية معينة منفصلاً عن قارئه غير قابل للاستعادة أو الاسقاط ولا يمكن الا وصفه

وصفاً موضوعياً محايداً وعلى هذا كان من خصائص قراءة شكرى عياد الوضعية انها :

١ - تنفى النزعة اللاعقلية وتؤكد النزعة العقلية الوضعية وذلك على عكس طه ابراهيم في المرحلة السابقة الاسقاطية .

٢ - تؤكد النظر والتعليل وذلك على عكس ما كان يذهب اليه محمد مندور في المرحلة السابقة .

٣ - تعلى من صلة النقد الادبي بالفلسفة .

٤ - تنحدر بالامدى الناقد التطبيقي الانطباعى من أعلى هرم النقد الأدبي حيث وضعه مندور لتضع محله الناقد المنظر المفكر حازم القرطاجنى .

٥ - بدأت تعيد الاعتبار الى النقد النظرى وتوسع مدار الابداع ليشمل الى جانب « الرجل الفطرى » الذى يدعو اليه مندور ، نموذج الاديب المثقف المفكر مثل أبى تمام .

وهكذا تكون قراءة شكرى عياد نقيضاً حاسماً أو كالتقيض الحاسم للاطار الذى انطلق منه غط السلسلة القرائية التى بدأت بطله حسين وأمين الخولى وطه ابراهيم ومحمد مندور في المرحلة السابقة .

على أن موقف شكرى عياد هذا المنهجى يعتبر تمهيداً لكل أنماط القراءة اللاحقة التى تجاوزت النمط الاسقاطى منذ سنة ١٩٦٧ على وجه التدقيق . من ذلك غط القراءة الذى قام عليه كتاب « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » لاحسان عباس ففيه يشير الى وجوب « الاحتكام الى أساس شمولى في النظرة الكلية » الى كيان النقد الأدبي عند العرب منذ اواخر القرن الثانى الهجرى حتى القرن الثامن .

د. القراءة الحداثية :

هذا النمط القرائى الذى استهله احسان عباس وبناه على ضرورة الاحتكام الى الاساس الشمولى الذى تقوم عليه نظرية النقد عند العرب في القديم وازاه نمط القراءة الحداثى الذى قدمه أدونيس في الثابت والمتحول (١٩٧٣) وكان طرحه قبله طرحاً جزئياً مصطفى ناصف في كتابيه الصورة الادبية (١٩٥٨) ونظرية المعنى في النقد العربى القديم (١٩٦٥) .

إن القراءة الحداثية قراءة نقدية تثويرية معاً فهي منحازة الى « التجاوز » و« الابداع » دون « الاتباع » ومن ثم فانها تضع التراث في مناخ الاسئلة التي تبرز الثابت لتنفيه وتؤكد الابداع لتنتقل منه محطمة بذلك سطوة التناقض مع الحداثة من حيث إن الحداثة « قرينة الشك والتجريب وحرية البحث المطلق والمغامرة في اكتشاف المجهول » .

هـ. القراءة البنيوية :

يرى د . جابر عصفور أن النمط الحداثي قد أخذ يزاحمه في السنوات العشر الاخيرة نمط القراءة البنيوي الذي يستثمر مكتسبات علم اللسان ويمثل هذا التيار فيما يرى جابر عصفور عبد السلام المسدي في كتابه التفكير اللساني في الحضارة العربية (١٩٧٩) وحمادي صمود في كتابه التفكير البلاغي عند العرب (١٩٨٠) حيث تلتقى « البنيوية » و« الحداثة » الالتقاء الذي ينطلق حسب عبارة صمود من « مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته واستجلاء ابعاد النظرية التي يتضمنها ثم محاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها اليوم للمساهمة بها في تغذية النقاش الدائر حولنا » . هذا النمط في القراءة له ما يصله دون شك بقراءة شكرى عياد الوضعية التاريخية من جهة الحاحه على خصوصية المقروء التراثية ومن جهة تنافره مع القراءتين الاستعادية والاسقاطية لكنه الوصل الذي سرعان ما ينقطع من جهة تأكيد هذه القراءة دور القارئ المعاصر في حضوره الى جانب دور الباث التراثي في عملية تجعل الهدف من القراءة مرهونا بغائية المشروع البنيوي كله .

ماذا يستنتج جابر عصفور من تعاقب هذه الانماط الخمسة في قراءة التراث النقدي ومن تعددها وتنوعها الى حد التعارض ؟

يستنتج أن ما تقدم يبرز لنا تاريخية القراءة وتحولاتها ابتداء من مرحلة الاحياء (النمط القرائي الاستعادي) مروراً بمرحلة الوجدان (النمط الاسقاطي) وانتهاء بمرحلة البنيوية (النمط البنيوي) ، والفروق القائمة بين هذه الانماط القرائية كلها تؤكد من جهة أولى الصلات المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدي وبين أجهزة النقد الأدبي بوجه عام وتؤكد من جهة ثانية ان كل نمط من الانماط المذكورة يندرج في سياق أوسع سواء من حيث ارتباطه بالنظرية الادبية

النقدية السائدة التي ييادها النمط القرائي التأثير والتأثير أو من حيث ارتباطه ابستمولوجيا بالنظرية الفكرية وانساقها المعرفية الكبرى التي تتحكم في النظرية النقدية وغطها القرائي معاً .

على هذا النحو تكون قراءة التراث النقدي عملية تاريخية متكررة متغيرة معاً ، متكررة باعتبار انها تعود دائماً الى طرح أسئلة أساسية ثابتة في كل مرحلة أدبية وعند كل مدرسة نقدية وهي متغيرة باعتبار أن الاجابات المقدمة عن هذه الاسئلة تتغير وتتغير وتختلف باختلاف المراحل الادبية والمدارس النقدية .

يلزم عن هذا البعد التاريخي الذي لقراءة التراث النقدي أن تعدد القراءات محكوم بتعدد الشروط وتغيرها واختلافها من عصر الى عصر مما تنشأ عنه بالاستتباع صفة « النسبية في قراءة التراث النقدي » وهي صفة لا تتناقض بالضرورة مع « الموضوعية » .

على أن هذا البعد التاريخي لقراءة التراث النقدي اذ يؤكد تاريخية القراءة باعتبارها محكومة بشروط العصر التاريخي والمعرفية يؤكد تاريخية المقروء أيضاً ذلك أن هذا المقروء أى التراث لا يمكن أن يكون الا مرتبطاً بالظروف التاريخية والمعرفية التي افرزته وبالمجموعات البشرية التي صنعتها متباينة مشاربها مختلفة أهدافها . . ولما كان ذلك كذلك وجب أن نتجاوز في قراءة التراث منطق التأريخ بعبارة جابر عصفور (بعضهم يقول التاريخانية Historicisme) من حيث إن التأريخ منظور يقوم على « الايمان بجوهر صلب لحقائق تاريخية توجد على نحو موضوعي مستقل عن تفسير المؤرخ » ، نتجاوز ذلك الى منطق التأريخ (بعضهم يقول التاريخية Historicite) من حيث إن التأريخ انتاج لمعرفة جديدة بالتراث العام أو قراءة شاملة مفسرة لاحدائه الاجتماعية والاقتصادية وعلاقاته الفكرية والسياسية وغير ذلك .

٣. وحدة حدث القراءة ووحدة المقروء : قراءة التراث النقدي في نطاق قراءة التراث العام :

في هذا الصدد يؤكد جابر عصفور أمرين أولهما الوحدة المنهجية التي تنطوي عليها قراءة التراث العام سيان في ذلك قراءة المقروء الإبداعي وقراءة المقروء التصوري الفكري رغم ما يبدو من تعارض للوهلة الاولى بين طبيعة المقروء

الابداعى (الشعر مثلاً) وطبيعة المقروء التصورى (النصوص الفلسفية والنقدية والفكرية مثلاً) ذلك أن تعدد القراءات يصيب الصنفين كليهما اذ يستوى من هذه الناحية ديوان المتنبي وكتاب « الموازنة » للأمدى ، على سبيل المثال . فحدث القراءة قائم ، اذن ، على وحدة المنهج والمنظور والادوات وان تعدد فى تجلياته وتطبيقاته .

أما ثانى الامرين فوحدة المقروء ، فى مقابل وحدة منهج القراءة ، ذلك أن التراث ليس مجموعة من الجزر المعرفية المنفصل بعضها عن بعض وانما هو مترابط الحلقات موصول الوحدات ، فالتراث النقدي لا يتفصل عن غيره من الحقول المعرفية من ناحية ، وعن التيارات الفكرية الكبرى التى يدور فى فلكها هو وغيره من ناحية اخرى .

وعند هذه النقطة بالذات يتخذ جابر عصفور وجها اخر يوسعه ويعمقه ، اذ ينضو الباحث ثوب الناقد الادبى الذى عرفناه فيه فى معظم كتاباته ويلبس ثوب المفكر « الاستمولوجى » . والثوب قشيب دائماً وان اختلفت لحمته وسداه ، يقول متهياً مهياً قارئه الى الانتقال معه من الحديث فى قراءة التراث النقدي الى الحديث عن قراءة التراث بوجه عام : « من المفيد أن نضع قراءة التراث [النقدي] فى علاقة مع بقية قراءات حقول التراث الاخرى لكي نتعمق فهم الوحدة المنهجية للقراءة والوحدة العلائقية للموضوع المقروء معاً ونرصد ما يترتب على هاتين الوحدتين المتكاملتين من نتائج ايجابية لا يتوقف تأثيرها على حدود التراث النقدي فى حقله الخاص وحده بل يتعداه الى كل الحقول حيث ينسرب الحضور الكلى لاشكالية التراث فى حياتنا المعاصرة » .

وهكذا ومن منطلق القول بضرورة وحدة قراءة التراث من حيث هو فعل متحد فى اصوله المعرفية واجراءاته المنهجية ينطلق جابر عصفور الى تصنيف الانماط القرائية التى للتراث الفكرى تصنيفاً أولياً عند زكى نجيب محمود وطيب تيزينى وادونيس وحسين مروة ومحمد عابد الجابرى وحسن حنفى ومحمد اركون وفهمى جدعان وغيرهم ، فيراها أنماطاً ثلاثة من القراءة :

أ. القراءة الانتقائية :

وممثلاها زكي نجيب محمود وفهمي جدعان وقد قامت هذه القراءة على نفى العناصر التراثية السالبة التي لم تعد صالحة للعصر ، والابقاء على العناصر التراثية الموجبة التي يمكن أن تصلح لحل كل مشكلاتنا المعاصرة .

ب. القراءة التنويرية :

وهي قراءة تهدف الى تقديم « مشروع رؤية جديدة » تنتقل بها « من التراث الى الثورة » (طيب تيزيني) أو « من العقيدة الى الثورة » (حسن حنفي) أو من « الثابت » الاتباعي الى « المتحول » الابداعي (ادونيس) أو من « الضرورة » الى « الحرية » (حسين مروة) وهذه القراءة انما تنبع من اعتبارات الحاضر ومن نتاجه لا من نتاج الماضي الذي هو زمن التراث كما يقول حسين مروة .

القراءة التنويرية :

وتسمى هذه القراءة أساساً الى الكشف عن تكوين العقل العربي وخصائصه (محمد العابد الجابري) والكشف عن المستويات « الخطابية » السائدة في « الفكر العربي » بابعاده العربية الاسلامية (محمد اركون) .

ومهما يكن من أمر هذه القراءات الفكرية وأنواعها وأهدافها فانها تلتقي بقراءة التراث النقدي في مسألتين : المسألة الأولى هي مسألة الدافع أو الباعث على قراءة التراث نقدياً كان أو فكرياً وهذا الدافع أو الباعث على قراءة التراث ينطلق من الشعور بتخلف الحاضر والرغبة في الانتقال من مبدأ الضرورة الى مبدأ الحرية ومن واقع منهزم الى واقع متنصر .

اما المسألة الثانية التي تلتقي فيها قراءة التراث النقدي الخاص وقراءة التراث الفكري العام فهي الاشكالية المعرفية التي تدفع الذات القارئة الى ان ترتد الى نفسها لتعيد قراءة وضعها المعرفي « الاستمولوجي » في علاقاتها المتشعبة بموضوع قراءتها ومعنى ذلك - ونتيجة عنه - أن قراءة التراث العام أو الخاص حدث معرفي نسبي نسبته قرينة شروط انتاج معرفته في العصر القاريء بحيث لا يمكن البتة أن نتحدث في هذه الحالة عن حياد موهوم أو انفصال زائف بين

الذات القارئة والموضوع المقروء عند عملية القراءة هذه التي يوازي فيها الحضور النصي للمقروء الحضور المتناص للمقارء . فلا وجود أداً للقراءة بريئة محايدة وليس هذا ، فيما يرى جابر عصفور ، وفقاً على قراءة التراث النقدي الخاص والتراث الفكري العام في حضارتنا وهو ما يلخصه قول الجابري في قراءته « الخطاب العربي المعاصر » : « لا ندعى أننا نقوم بعمل برىء أو بقراءة لا تسهم في انتاج المقروء فمثل هذه القراءة لا وجود لها وإذا وجدت فهي النص ذاته بدون قراءة ، بل اننا على العكس من ذلك نحاول أن نسهم بوعى وتصميم في انتاج مقروءنا » مثل هذه القراءة التي يصفها الجابري بغير البريئة ليست وفقاً على طريقة قراءتنا لتراثنا العربي الاسلامي وانما تتجاوزها الى طريقة تعاملنا مع التراث العالمي شأن قراءة فؤاد زكريا للتراث الافلاطوني (١٩٧٤) اذ يقول « أنا من المؤمنين بانه لا مفر لنا ، عند دراسة مفكر مثل أفلاطون ، من أن نتذكر ونحن نبحتة ، أننا نعيش في القرن العشرين (. . .) فنحن جميعاً نخرج بالنصوص القديمة عن أصولها ونحن جميعاً نعيد تفسيرها في ضوء العصر الذي نحيا فيه أو على الاصح نفسر أنفسنا من خلالها » .

واذن فان كل قراءة للتراث لابد أن تقوم على بعدين يحددان معاً قيمتها التأويلية : بعد أول يجعل دلالة المقروء منحصرة في السباق الفكري والاجتماعي والسياسي والأدبي الذي انتج هذا المقروء وبعد ثان يجعل دلالة هذا المقروء الوقت نفسه ، دالة في سياق القارئ المعاصر الفكري والاجتماعي والسياسي وغير ذلك وداخله في نظام انتاج المعرفة فيه وهو ما ذهب اليه محمد عابد الجابري في كتابه « نحن والتراث » (١٩٨٠ - ١٩٨٢) حين وصف قراءته للتراث بانها معاصرة بمعنىين فهي من جهة أولى تحرص ، على حد قوله ، على أن تجعل المقروء معاصراً لنفسه وهي من جهة ثانية تحاول أن تجعل المقروء معاصراً لنا . والفكرة نفسها نجدها عند طيب تيزيني في كتابه « من التراث الى الثورة » (١٩٧٦) وحسين مروة في كتابه « النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية » (١٩٧٨) .

٤ - منهجية قراءة التراث : المأزق والحل :

إن زاوية النظر في قراءة التراث عند هؤلاء المفكرين الثلاثة في كتبهم المذكورة - وهم أمثلة على غيرهم - تقوم على جعل « الموضوعية » في قراءة

- التراث رهينة حضور عنصرين متقابلين دائماً فمن ناحية نجد العنصر أ وهو :
- منهجية العصر الراهن عند تيزيني .
 - الايديولوجية المعاصرة عند مروة .
 - مجال اهتمام الفهم والمعقولة المعاصرة عند الجابري ومن ناحية اخرى نجد العنصر ب وهو :
 - الحركية الذاتية الداخلية للتراث عند تيزيني .
 - الزمن التاريخي للتراث عند مروة .
 - الاشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الايديولوجي للتراث عند الجابري .
- يرى جابر عصفور - وهذا من أعمق آرائه في هذا البحث وادعاها الى التأمل والاعتبار - أن العلاقة بين الطرفين أ وب المذكورين لا يمكن أن تكون علاقة بين طرفين متقابلين كما يرى الجماعة ، لكل منها فاعليته المستقلة عن الآخر وانما هي علاقة تبادلية (جدلية) في المستوى الاستمولوجي المعرفي والمستوى الوجودي الانطولوجي على السواء .

إن ما يحاول الجابري مثلاً أن يقوله ولم يقله حسب قراءة عصفور له هو أن المقروء منفصل عن القارئ على المستوى الوجودي « الانطولوجي » متصل به على المستوى المعرفي « الاستمولوجي » وان الانفصال الوجودي قرين معاصرة المقروء لنفسه والاتصال المعرفي قرين معاصرة المقروء لقارئه هذه الثنائية التقابلية عند الجابري وعند غيره ، فالجابري مثال فحسب ، تنطوى على مزلق منهجية فيما يرى عصفور محققاً ذلك ان « المقروء » الذي يتحدث عنه الجابري لا يمكن ان يكون هكذا وبكل بساطة معاصراً لنفسه على صعيد « الاشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الايديولوجي » الذي له بمعزل تام عن « القارئ » فالقارئ - وعصفور هنا يستفيد من مفهومه في النقد الادب المعاصر دون شك - له في حدث القراءة اسهامه في تحديد هذه « الاشكالية » وتكييف محتواها المعرفي وتأسيس مضمونها الايديولوجي . ان مجال اهتمام القارئ لا يمكن أن يكون مجالاً مستقلاً عن المقروء فالمقروء منسرب في عالم القارئ . ان هذا القارئ تراثه بعض اشكاليته ونموذجه الايديولوجي الحاضر مهما تنوع غير مستقل عن تراثه وهو ما سبق لعصفور أن أساءه بالحضور المتناص للقارئ وهو التناص الذي سيسميه لاحقاً - ان صح تأويلي له - بالتوسطات القرآنية ذات الحضور السالب

والموجب معاً في توجيه القراءة . وقوام هذه المتوسطات عشرات القراءات السابقة التي تمت من داخل النسق المعرفي الذي يحرك القارئ . فنائية القارئ / المقروء تظل ثنائية آلية ما لم تكشف كما يقول الباحث عن المنطقة الغامضة التي يتداخل فيها حضور كليهما وتتفاعل فيها الانساق المعرفية لكليهما فاعلية متبادلة يتعدل بها كلا الطرفين على السواء على نحو يغدو معه المعنى الناتج عن حدث القراءة معنى مركباً ناتجاً عن تفاعل طرفين وليس اسقاطاً من أحدهما على الآخر أو استعادة من أحدهما للآخر .

تلك هي في رأيي أهم أطروحة جاءت في بحث جابر عصفور تجاوز بها المأزق الذي تردت فيه قراءة التراث العام والخاص في العصر الحديث بحكم قيامها على ثنائية المقروء / القارئ التقابلية .

إن حدث القراءة يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي القارئ والمقروء والانساق المعرفية التي تصل بينهما وتكتنفهما وبالأمكان تصنيف انماط قراءة التراث عند العرب في العصر الحديث بحسب تركيز كل نمط منها على هذا العنصر أو ذاك من عناصر حدث القراءة الثلاثة وهو مبحث يعدنا جابر عصفور بالعودة إليه على سبيل الاستقصاء على انه يكفي بعرض نمطين من القراءة للتراث النقدي شائعين متعارضين النمط الاول يهتم بعنصر المقروء اهتماماً غدت معه القراءة وصفاً محايداً موضوعياً لدائرة المقروء بمعزل تام عن القارئ ومثالها الاكبر قراءة شكري عياد لكتاب ارسطو في التراث النقدي وقد شكلت هذه القراءة انقطاعاً معرفياً عن نمطين من القراءة سابقين لها كانا سائدين هما القراءة الاستيعادية الموروثة عن عصر الإحياء والقراءة الاسقاطية التي سادت عند الجيل الليبرالي .

أما النمط الثاني من القراءة الذي يعرض له عصفور على سبيل المثال فيهتم - على العكس من النمط السابق تماماً - بآليات « العصر » الخاص بالقارئ واللاحاح على دور القارئ وتضخيمه بطريقة تسقط حضور القارئ وعصره على المقروء وتاريخه وقد نشأ هذا النمط من القراءة عن حدة الصراع الاديولوجي في عصرنا الحاضر وما يفرضه هذا الصراع على كل الاطراف من توظيف مرحلي « تكتيكي » للتراث وهكذا تحول المقروء التراثي الى دال هائم في التاريخ ينتظر مدلوله الذي يخلعه عليه القارئ فكان « منهاج البلغاء » « نقداً

جديدا « و » دلائل الاعجاز « بنوية وذلك لغاية ابراز وجود البنيوية عندنا واشاعته وكان « البديع » « للسجلماسى » محتويا مفاتيح الاسلوبية المعاصرة . على أن هذه القراءة الاسقاطية لم تكن حكراً على جيل الرواد شأن محمد مندور مع عبدالقاهر الجرجاني وانما تجاوزته الى المعاصرين شأن كمال أبو ديب مع عبدالقاهر أيضاً مسقطاً عليه آراء دى سوسير وريتشاردز المعاصرة ، وشأن ادونيس الذى يقول فى الثمانينات « ان قراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني » .

بذلك يصل جابر عصفور آخر بحثه بأوله فهو لئن أطال الوقوف نسبياً عند قراءة التراث الفكرى العام فى بحث عنوانه « قراءة التراث النقدي » وفى ندوة عنوانها « قراءة تراثنا النقدي » فلأنه يؤمن نظرياً بوحدة منهجية القراءة ولأنه أراد عملياً ان يبرهن على صحة ما ذهب اليه بالكشف عن مدى ارتباط أنماط قراءة التراث النقدي بأنماط قراءة التراث العام فى انساق معرفية جامعة .

إن رد الباحث على هذه القراءة الايديولوجية الاسقاطية لتراثنا النقدي كانت بالدعوة الى « ان نتقل من المباحة المؤسسية بعبدالقاهر فى حضرة دى سوسير الى الفهم الموضوعى العميق والتاريخى لنصوصه ونصوص دى سوسير فى علاقتهما المتباينة وانساقهما المغايرة بوعى نقدي لا يتضاد عاطفياً بل يتماسك اجرائياً ويتأسس منهجياً فى سعيه الى انتاج معرفة جديدة (لا ايديولوجيا جديدة) بالتراث .

٢ - المحور الثانى : « فى المصطلح النقدي » وقد ضم أربعة بحوث أولها بحث د . لطفى عبدالبدیع الموسوم بـ « الاسم والمسمى » على ان د . عبدالبدیع لم يعالج قضية الاسم والمسمى على وجه الاطلاق وانما اقتصر منها على الكيفية التى تطرح بها علاقة الاسم بالمسمى فى التراث العربى وتحديدًا عند بعض اعلامه من المتكلمين واللغويين . ورغم ان العلاقة بين هذا البحث وبين عنوان الندوة تبدو للوهلة الاولى علاقة ضعيفة الا أن بحث د . عبدالبدیع قد جاء ، على الحقيقة ، فى صميم الندوة واثار من المسائل الفلسفية والفكرية والنقدية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ما يتعلق بوجودنا فى الحاضر والمستقبل من ناحية وفى علاقته بتراثه وماضيه من ناحية اخرى . فالمشكلة كما يقول الباحث فى رده على بعض التعقيبات « هى ان هناك أمرين الاسماء من جهة والاشياء من جهة

أخرى ، أو اللغة من جهة والواقع من جهة أخرى . هذه هي المشكلة الكبرى .
فالقضية لها تاريخ ولها تطور في الفكر الانساني وفي اللغة والفلسفة وفي نظرية
المعرفة . فانا تلمست طريقى عن طريق التراث .

يرى عبدالبديع أن الاختلاف في الرأى كان قائما في التراث بين القائلين باتحاد
الاسم والمسمى (المعتزلة والاشاعرة) وبين القائلين بعكس ذلك (بعض
السلف من غير هؤلاء) فالاسم حسب أبى الحسن الاشعري قد يكون عين
المسمى نحو اسم الله فانه علم للذات . كما ذهب ابن فورك الى أن كل اسم فهو
المسمى عينه فقولك الله قول دال على اسم هو المسمى . والموقف نفسه نجده
عند الامام الرازى اذ يقول : المشهور عن أصحابنا ان الاسم هو المسمى .

يقول عبدالبديع معلقاً على كل هذا : فمدار الامر عندهم على المدلول الذى
آل اليه الاسم وفنى بعده في الذات وكان هذا أول فصل من فصول ائقال كاهل
اللغة بالعقليات في الفكر العربى قبل القول بالوضع وهو من باب ما سماه دريدا
بمركزية المنطق Logocentrisme في الفكر الاوروبى .

إن الحجة الكلامية على اتحاد الاسم بالمسمى هي كون الاسماء لو كانت غير
الذات لكانت حادثة فبطل أن يكون البارى في الازل الها ، عالماً ، قادراً ونحو
ذلك . وقد ردّد . عبدالبديع على هذه الحجة معتمدا كتاب « شرح المقاصد »
« لسعدالدين التفتازانى » بالقول « ان أصحاب هذه الحجة قد فاتهم أن الثابت
في الازل انما هو معنى الالهية والعلم ولا يلزم من انتفاء الاسم بمعنى اللفظ
[انتفاء] ذلك المعنى » .

واذن فان هذا الصنف الاول يقول باتحاد الاسم والمسمى وباسبقية المسمى
على الاسم أو المدلول على الدال وهو القول الذى يصب في تيار القول بالتواضع
والاصطلاح في أصل اللغة وعلى كل حال فقد كانت الغلبة لهذا التيار في تاريخ
اللسانيات العربية . وهو تيار يقول عنه عبدالبديع انه لا يثق باللغة ، في مقابل
هذا يقف القائلون بالتوقيف في أصل اللغة أمثال ابن حزم وابن تيمية وابن القيم
وغيرهم ممن يثقون باللغة مستندين الى قوله تعالى (وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا)
فههنا تكون الاسماء سابقة على الاشياء ، والاشياء تعرف بالاسماء لا العكس .
اذ لولا الاسماء كما يقول عبدالبديع لم يعرف المسمى ، فهذا المسمى قبل ان يحمله
الاسم وينطق به لم يكن شيئاً فاذا نطق به ابان عنه ودل عليه ولا معنى لذلك فيما

يرى عبدالبديع الا استقلال الاسم بالوجود وتعاليه على المسمى ولعل هذه الاولوية في الوجود التي للاسم على المسمى هي التي افضت بابن حزم كما يقول عبدالبديع الى ابطال ما قيل في اشتقاق الاسم سواء من السمو أو من الوسم ، وذهب الى انه اسم موضوع مثل حجر وجبل وخشبة وسائر الاسماء التي لا اشتاق لها .

يبدو انحياز عبدالبديع الى هذا الرأي الثاني ضد الرأي الاول جليا وهو يستقرىء النصوص القرآنية والتراثية عامة هذه التي تقول باسبعية الدال على المدلول استقراء دريدانيا (نسبة الى دريدا) بارعاً حقاً تظهر من خلاله خبرة الرجل وطويل تمرسه بالنصوص القديمة ومزاولته لها ولكنه استقراء قديكون فيه نظر وهو على كل في حاجة الى استقراءات اخرى تدعمه وتعمقه . ذلك ان للمسألة في أصل طرحها محيطاً ثقافياً وانساقاً إبستمولوجية لا أعتقد ان د . عبدالبديع ساه عنها . أما نحن - كقراء - فلنسنا بساهين عما جاء في الفقرة الاخيرة من بحث استاذنا عبدالبديع حيث تبدو استراتيجية بحثه وما توخاه فيه من طرائق استدلال بارعة غايتها انشال حاضرننا وفتح الابواب أمام مستقبلنا وذلك بالانطلاق من تراثنا طبعاً . تقول هذه الفقرة : « والذين يتناولون النصوص القرآنية وغير القرآنية بالتأويل لتطابق الوجود في الاعيان أو الازهان يهبطون باللغة الى ما تتعالى عليه لان الاسماء ليست مجرد مرآة للاشياء ، والحقائق اللغوية لا تطابق الحقائق العقلية ولا الحقائق الخارجية لأن للغة مقولاتها التي يقيم الانسان فيها وجوده والمسميات لا تبلغ قط مبلغ الاسماء » .

تلك بحق قراءة جديدة لتراثنا النقدي تجعل البحث لا في صلب الندوة فحسب وانما تجعل له فيها مكانة خاصة .

اما ثاني بحوث هذا المحور فهو بحث الدكتور عبدالله سالم المعطاني وعنوانه « اثر البيئة في المصطلح النقدي القديم » يعود د . المعطاني بالمصطلح النقدي الى بداية ظهوره منذ العصر الجاهلي عفويّاً ذوقياً عبر منظم ذلك ان المصطلح النقدي فيما يرى د . المعطاني محققاً قد ولد وتشكل عند العرب قبل منهجية النقد الادبي واستقلاله بوقت غير قصير . على أن تطور هذا النقد الأدبي ذاته قد ساعد على تطويره ودفعه عاملان لا يقل احدهما عن الآخر قيمة : العامل الأول هو عامل التأليف المنهجي فيه والعامل الثاني وعبدالله المعطاني يلح عليه كثيرا انما هو

التطور الفكرى والثقافى والشعور بالتغير الاجتماعى والسياسى والاقتصادى وغيره .

لقد ارتبط نشوء المصطلح النقدي ارتباطا وثيقا بنشأة النقد الادبى مهما كان هذا النقد بسيطا مرتجلا وذلك منذ العصر الجاهلى فى مابقى لنا من ملاحظات النابغة الذبياني وقضاء ام جندب بين امرىء القيس وعلقمة الفحل وملاحظة أهل المدينة على اقواء النابغة وغير ذلك ، لكن مثل هذه النقادات لم تبلور مصطلحات هامة ذات مفاهيم دقيقة فى مجال النقد الادبى من ذلك مثلا قول طرفة بن العبد :

ولا أغير على الاشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقا
أو قول حسان بن ثابت :

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعرى
فرغم أن الشاعرين تحدثا عن السرقات الشعرية وهو مصطلح نقدي له باب مهم فى النقد الادبى فانهما لم يتعاملا مع اللفظة باعتبارها مصطلحا نقديا دقيقا له مفهومه النقدي المحدد وانما ذهبا الى أقرب معانى اللفظة وأظهرها وهى التعدى على حقوق الآخرين والإغارة على ما عندهم .

يرى د . عبدالله المعطاني انه من الممكن ان يكون حديث عمر رضى الله عنه عن شعر زهير أول حديث نقدي فيه وعى بالمصطلح ودلالاته وأبعاده ، حين قال لعبدالله بن العباس : « انشدنى لأشعر شعرائكم . قلت : من هو يا أمير المؤمنين ؟ قال : زهير . قلت : ولم كان ذلك ؟ قال : كان لا يعاظم بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل الا بما فيه » . ففي كلام عمر رضى الله عنه هذا مصطلحان هما : المعازلة و« الحوشي » . فالمعازلة كما يعرفها قدامة بن جعفر مستندا الى أحمد بن يحيى - وهوليس التعريف الوحيد لها - « هى مداخله الشيء بالشيء ويقال تعاظلت الجرادتان وعاظل الرجل المرأة اذا ركب أحدهما الآخر » .

ومن المصطلحات التى تبرز مدى اثر البيئة فى المصطلح النقدي الذى يظهر فيه مصطلح « الفحولة » الذى نادى به الاصمعى وقد كان هذا المصطلح من أهم المقاييس النقدية التى اثارت النقاش والجدل حول الشعر والشعراء . وقد قسم الاصمعى الشعراء الى فحول وغير فحول وعرف الفحل بقوله « ان له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق » .

ومما يدل أيضا أن للبيئة التي كان يعيش فيها العرب اثراً كبيراً في طبيعة المصطلح أن الخليل بن أحمد كان يربط بين المصطلح العروضي الذي للبيت الشعري وبين بيت الشعر فيقول « البيت الوند ، السبب ، الايطاء ، السناد ، الاكفاء وغير ذلك » حتى قال حازم القرطاجني « ان العرب لما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الاقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في ادراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيبها في ادراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً فجعلوا الاجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر . . الى آخر الحديث » على أن هذه العلاقة بين المصطلح النقدي والبيئة لما صرح به الخليل تصريحاً حين عزاً تسمية الهزج الى اضطرابه بما يشبه هزج الصوت ، والرجز الى اضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام ، والرمل الى انضمام بعضه الى بعض بما يشبه رمل الحصير وكذا فعل ثعلب حين قسم الشعر الى أبيات غرّ ومججلة وموضحة ومرجلة ، وكلها من صفات الخيل .

يقول د . المعطاني : « وحين تطورت حياة العرب من البداوة الى الحضارة التمس الناقد المتحضر في بيئته ما به يحل أزمته النقدية فنشأت لديه عدة مصطلحات هي الى البلاغة أقرب منها الى النقد مثل التفويف والتسهم والترصيع والتطريز والتوشيع وغيرها مما يرتبط بصناعة الحائك والصائغ وقد نتج عن ذلك في تاريخ النقد عند العرب اتساع دائرة المصطلح النقدي من ناحية وتفاقم تعقيده من ناحية اخرى » غير ان جذوة المصطلح البدوي لم تخب وسلطته لم تتلاش فقد وجدنا حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري يستمد من الخيل مصطلحي « التسويم والتحجيل » ، يقول المعطاني : « كأنه يعود بنا الى ما كان فعله ثعلب في القرن الثالث الهجري » .

وفي الاندلس ظهر اثر البيئة في ما كان يستخدمه نقدة الشعر هناك من مصطلحات . فقد كان ابن سعيد يقسم الشعر الجيد ، في بيئة تحفل بالطرب والرقص ومجالس الغناء ، الى مطرب ومرقص ، ولعل الذي أوحى الى ابن سعيد بهذين المصطلحين الاديب الاندلسي ابن دحية الكلبي صاحب كتاب « المطرب من أشعار أهل المغرب » .

لكن من خصائص هذه المصطلحات النقدية المستمدة من البيئة بدوياً وحضرها غموضها وانعدام دقتها للذين تجاوزوا العصور القديمة الى العصر الحديث بالاضافة الى نزعة الحفاظ عليها في صورتها البدائية مما جعلها غير قادرة على مواكبة حركية الابداع وتطوره الكبيرين .

مسألتان في بحث د . المعطاني مهمتان احدهما بسبب من الاخرى ومرتبطة عليها ، المسألة الاولى هي أن المصطلح النقدي متطور متغير ، وذلك بحكم ارتباطه بالبيئة وثقافتها ، وعمله جاء ينطلق من هذه الفرضية ويبرهن عليها . والمسألة الثانية هي انه لما كان ذلك كذلك وجب أن يكون للعصر الحديث بمختلف مظاهر الابداع فيه مصطلحاته النقدية التي تنبع من بيئته وتعالج مختلف اشكالاته الابداعية لهذا رأينا الباحث يختم مقاله على النحو التالي : « في تصوري أن كثيراً من المصطلحات النقدية القديمة سوف تتساقط امام القصيدة المعاصرة (. . .) فلا بد لنا في هذا العصر من تجاوز حرفة المصطلح القديم ، أو إعادة تشكيله كي يقدم رؤية جديدة ترقى الى مستوى القصيدة المعاصرة التي حملت بين طياتها سمات هذا العصر بزخه الثقافي وتعقيده الحضاري وعمقه الفلسفي » .

ثم يأتي البحث الثالث في هذا المحور الثاني وعنوانه « نظرية ، نص ، أدب ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة » بقلم الدكتور عبدالمكك مرتاض . ينطلق البحث من تحديد كلمة « نظرية » أو لا فيرى أن العرب لم يعرفوا مصطلح « نظرية » وانما عرفوا مصطلح النظر فحسب بمعنى « التفكير والتأمل والتدبر والتثبت » كما يدل على ذلك قوله تعالى (ثُمَّ نَظَرَ ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ) حسب بعض المفسرين (ابن كثير والزخشري) وكما تدل على ذلك نصوص كثيرة للجاحظ .

يقول الباحث : « والحق ان مصطلح « نظرية » لم يرج حتى في اللغات الاوروبية الحية كالفرنسية مثلاً الا في القرن الخامس عشر الميلادي منقولاً اليها والى اللغتين الانجليزية والاسبانية أيضاً من اللغة اليونانية Theôria » . ان النظرية في المفاهيم الفلسفية الغربية التي يعتمدها العرب المحدثون أيضاً هي من أشهر تعريف لها وأبسطه : « مجموعة من الأفكار والمفاهيم المجردة المنتظمة على نحو ما وتطبق على ميدان من المعرفة خاص » لكن كما يقول الباحث من

الجائز أن تكون النظرية مجرد مجموعة من الآراء التي ترمى الى توجيه الفعل اليومي مثل « النظرية السياسية » وهذا التساهل الاخير في مفهوم النظرية هو الذي قد يكون دفع بالنقاد المعاصرين الى أن يجعلوا للادب نظرية وللتقيد نظرية وللرواية نظرية وللنص نظرية . . الخ .

ومعلوم ان التنظير يرد في بعض السياقات مناقضا للتطبيق اذ من العلوم ماهو نظري ومنها ماهو تطبيقي بحث ورغم ذلك فانه مثلها لا يكون تطبيق بمعزل عن نظر لا يكون نظر الا وهو يعتمد التطبيق ويبلور بواسطته افتراضاته وأطروحاته فالنظرية والتطبيق في جدلية خصيية وذلك على غرار ما نجده في الغرب عند بعض أعلام النقد الأدبي الذين يربطون بين التنظير والتطبيق أمثال رولان بارت وبوليا كريستيفا وتودروف وغيرهم . وقد انتقلت هذه العدوى الطيبة كما يقول الباحث الى جملة من النقاد العرب المعاصرين أمثال عبدالله الغدامي وكمال أبي ديب وعبد السلام المسدي وخالدة سعيد ويحيى العيد وسواهم .

أما المصطلح الثاني الذي تناوله الباحث بالتحديد كما جاء عند العرب من ناحية وفي الغرب من ناحية اخرى فهو مصطلح النص Texte . ينطلق الباحث من القول بفقر المادة المعجمية والتعريفية عامة المخصصة في التراث للفظ « نص » فما يشتهر من تعريفاته هو فقط حسب الباحث « معنى الارتفاع والانصباب » أما في الغرب فهو في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللغات الاوروبية يعنى « النسيج » وقد أخذ أصلا من اللاتينية Textus ويعنى أيضا « النسيج » .

يرى الباحث ان اللغة العربية القديمة قد عبرت هي أيضا عن مدلول النص المعاصر بـ « النسيج » فقد كانت العرب تقول « نسيج الشاعر الشعر » أى قرضه وحاكه ومن ذلك قول الجاحظ : « وظن انه نسيج فيها كلاما » ويتساءل الباحث قائلا : فما منع النقاد العرب المعاصرين من اصطناع مصطلح النسيج للنص مثل النقاد الغربيين وهو الاولى بالاستعمال والادل على المعنى عوض أن يذهبوا يلتمسون وجوده لدى الاصوليين الذين يشيع عنهم استخدامهم لفظ « النص » على نحو مخصوص جداً فقد كان النص عندهم الكتاب أو السنة أو هما معاً ؟ لقد عرف العرب النص مفهوما وشكلاً وممارسة وهم يبدعون ذلك التراث العظيم من شعر ورسائل وخطب ومقامات ويدونونه ولكنهم من عجب أنهم لم

يعرفوا النص لفظاً ولا تعاملوا معه اصطلاحاً فظلوا كما يقول الباحث يتحدثون عنه تحت أشكال مختلفة طوال قرون دون أن يذكره بلفظه الا في بعض هذا القرن ، ثم يعمد الباحث بعد ذلك الى استعراض مفاهيم للنص حديثة تعتبر نصاً كل ما هو مكتوب بصرف النظر عن حجمه وطوله . كما ذهب يستعرض مفاهيم للنص سيميائية تتجاوز نظام اللغة العلامى الى سائر الانظمة العلامية . وأما المصطلح الثالث الذى يتصدى د . مرتاض لدرسه فهو مصطلح « أدب » فىرى أن من معانيه عند العرب فى القديم التعليم والتثقيف والتهديب بما دل عليه حديث الرسول عليه السلام وهو صحيح « أبما رجل كانت عنده وليدة فعلمها فاحسن تعليمها وأدبها فاحسن تأديبها ثم اعتقها وتزوجها فله أجران . . » وقد أخذت المعاجم العربية القديمة بهذا المعنى من ذلك قول الجوهري : الادب أدب النفس ، والدرس .

وقد كان الجاحظ ممن يكثر من ايراد لفظ الادب وما اشتق منه محمولاً على هذا المعنى الذى يفيد البعد الأخلاقى من ناحية والبعد العلمى من ناحية اخرى . فهو يقول على سبيل المثال : « والادب أدبان أدب خلق وأدب رواية » وقد شاع لفظ الأدب بمعناه الثانى هنا عند معاصره ابن قتيبة (أدب الكاتب) ثم تكرر فى العصور اللاحقة مفهوماً يشمل الشعر والنثر والنقد والخبار وغير ذلك ليشمل فى مرحلة لاحقة العلم أيضاً على نحو ما يذهب الى ذلك ياقوت الحموى ، حتى أصبح للأدب مع ابن خلدون علم هو « علم الأدب » .

يعرض الباحث بعد ذلك الى مفاهيم حديثة للأدب ولمسألة الأدب والادبية عند الغربيين من شعريين وسيميائيين خاصة .

البحث الاخير الذى يغلق هذا المحور الثانى محور « فى المصطلح النقدي » بحث « أنماج التصور والتشكيل فى العمل الادبى » للدكتور كمال أبى ديب وقد جاء البحث فى ما يزيد على خمسين صفحة نحاول تلخيصها - وهيئات أن ينصفها التلخيص شأن البحوث الاخرى طبعاً - على النحو التالى :

للبحث ثلاثة جوانب كشف عنها د . أبوديب منذ البداية وهى :
١ - الكشف عن مسألة تأدية المعنى وتأدية معنى عند عبد القاهر الجرجاني .

٢ - الكشف عن نظرية جاكبسون في دور علاقتي المشابهة القائمة على الاستعارة والمجاورة القائمة على المجاز المرسل في التشكيل اللغوي والفني .

٣ - عقد مقارنة بين عمل الجرجاني وعمل جاكبسون .

في ما يتعلق بعمل الجرجاني يرى الباحث أن الجرجاني يميز في دراسته للغة بين آيتين لانتاج الدلالة هما تأدية المعنى عن طريق طاقة اللغة التصريحية مثل قولنا « خرج زيد » وتأدية معنى المعنى عن طريق الكناية والتمثيل والاستعارة . ومن خلال تطبيق العمليات التصورية التي ميزها الجرجاني على طائفة من النصوص الشعرية المعاصرة ، يصل أبو ديب الى ضبط خمسة أنماط تحدد تصور الجرجاني لتجليات الدلالة وتشكلها وهي :

١ - نهج التناول المباشر الذي يتمثل في تأدية المعنى .

٢ - نهج التناول الاستعاري الذي يمثل تأدية معنى المعنى ويقوم على عملية استبدال استعارية جوهرها علاقة المشابهة .

٣ - نهج التناول الكنائي (وهو أيضاً وجه من وجوه تأدية معنى المعنى) .

٤ - نهج التناول المجازي القائم على المجاورة (ويقوم على عملية « استبدال » أساسها المجاورة لا المشابهة) .

٥ - نهج التناول التخيلي القائم على التعليم وهو في جوهره علاقة مشابهة مركبة غالباً ما تكون خفية وعملية مواجهة فكرية أو ذهنية اسمها الجرجاني خداعاً للنفس وإيهاماً كقول الشاعر :

واذا اراد الله نشر فضيلة طويت اتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود
ولست هذه الانهاج عند الجرجاني خاصة بنوع أدبي دون آخر فهي قد تستخدم في الشعر استخداماً في النثر وإن كان أبو ديب لا يستبعد طغيان نهج من الانهاج في نوع أدبي بعينه أو مرحلة تاريخية بعينها وقد قدم أمثلة على ذلك .
أما منظور جاكبسون في تناول الدور الذي تضطلع به علاقتا المشابهة والمجاورة أو الاستعارة والمجاز المرسل في الخلق الفني فمختلف عن منظور الجرجاني .

لقد طبق جاكبسون نتائج دراسته لطرائق استخدام اللغة عند المصابين بالحبسة Aphasia وما يطرأ على هذا الاستخدام من تشويه سواء في مستوى علاقة

المشابهة أو في مستوى علاقة المجاورة ، طبقها على عملية الخلق الفني عند المدارس الادبية من ناحية وفي الأجناس الأدبية من ناحية أخرى فلاحظ أن الابداع في المدرستين الرومنسية والرمزية قائم على الاستعارة التي علاقتها المشابهة في حين أن الابداع في المدرسة الواقعية قائم على المجاز المرسل (الالصاقى) Metonymie الذى علاقته المجاورة ذلك أن الكاتب الواقعى ، حسب جاكبسون « ينتقل بواسطة علاقات المجاورة من الحبكة الى الجو ومن الشخصيات الى ما يحيط بها في الزمان والمكان وهو مولع بالتفاصيل القائمة على المجاز المرسل الذى علاقته الجزئية » .

على أن جاكبسون لا يكتفى بتصنيف المدارس الابداعية في ضوء هاتين العلاقتين بل يذهب الى تصنيف الاجناس الأدبية في ضوءهما وهى أضعف نقطة في بحثه كما يرى أبو ديب إذ يربط بين الشعر والمشابهة التي ركنها البلاغى الاستعارة وبين النثر والمجاورة التي ركنها البلاغى المجاز المرسل .

ويرى أبو ديب أن تقسيم جاكبسون للأنماج التصويرية الى نمطين نمط الاستعارة ونمط المجاز المرسل قاصر عن استيعاب الانماط المتعددة التي نجدها في الانتاج الابداعى . كما يبدوربطه لنمط الاستعارة بالشعر والمجاز المرسل بالنثر قاصراً تمام القصور . وذلك على عكس تصور عبدالقاهر الجرجاني الذى يتسم بدقة أعظم ومرونة أكبر . فتصورات الجرجاني من هذه الناحية أكثر قابلية من تصورات جاكبسون لتطويع منهج جديد في دراسة أنظمة العلامات وبشكل خاص نظام الانشاء الادبى .

٢ - المحور الثالث وعنوانه « دور البلاغة في التراث النقدي »

وأول بحث فيه بحث الدكتور مصطفى ناصف بين « بلاغتين » بلاغة الدعاية والاثارة والتزييق أو ما يسميه بعضهم بلاغة المدرسة الادبية من ناحية وبلاغة النظر والعقل أو ما يسميه بعضهم ببلاغة المدرسة الكلامية (أى مفهومها عند المتكلمين) .

يرى د . ناصف ان النوع الأول من البلاغة نشأ في ظل مظاهر ترف الشعور الى جانب الحاجة الى المناظرة والجدال والعناية بنمط من البحث يساعد بوجه من الوجوه على الغلبة أو تناسى الحقيقة والغرض من بعض القيم فهى بلاغة مرتبطة

اذن بالمقاصد وبحاجة السامعين لا بحاجة الفرد في التعبير عن ذاته مثل هذه البلاغة نشأت في كنف الشعر تبحث في أساليبه وتصنفها بمعزل عن أفكار الشعراء وهمومهم على نحو ما فعل أبن المعتز وقبله الجاحظ الذي كان حسب د . ناصف يحتفل في كتابه « البيان والتبيين » بمقامات السامعين ، مولعاً بمسألة الامتاع وقد كانت عنده أفضل من الدقة والتعمق ، يجوزُ فيها قلب الحقيقة بواسطة سحر اللغة فقد كان الجاحظ يميز تحسين الاشياء القبيحة وتقبيح الأشياء الحسنة .

أما النوع الثاني من البلاغة فقد نشأ في كنف القرآن الكريم فهي بلاغة الحقيقة . والغريب كما يقول الباحث أن الجاحظ الذي هو من أصحاب النمط الأول من التفكير البلاغي نجده من أصحاب النمط الثاني هذا . ففي مقام الدراسة القرآنية نرى الجاحظ مولعاً بالاستقصاء مهتماً بالنص نفسه بدلاً من العناية باسترضاء المخاطبين ، فالغاية أمام النص القرآني هي تعمق اللغة في ذاتها وقد كانت تقاليد المفسرين في ذلك واضحة فيما يرى د . ناصف من خلال التأنى في بحث لغة القرآن ومراجعتها . وقد كان غير قليل من مفسري القرآن أخصب عقولاً وثقافة من شراح الشعر . وهكذا كانت العناية بمظاهر فعالية اللغة وطاقاتها الاسلوبية أكثر ازدهاراً في دوائر الدارسين لبلاغة القرآن منها في دوائر الدارسين لبلاغة الشعر على نحو ما يظهر في كتاب دلائل الاعجاز لعبدالقاهر الجرجاني ذلك « القاريء لاسلوب القرآن الكريم كله » على حد عبارة د . ناصف .

أما ثاني بحوث هذا المحور الثالث فهو للدكتور محمد الكتاني وعنوانه « تراثنا النقدي بين الرؤية والاعجاز » ولاشك أن خطأ مطبعياً تسرب الى العنوان فحلت بمقتضاه كلمة الاعجاز محل كلمة الانجاز . ذلك أن منهج البحث ومضمونه يقتضيان أن يكون العنوان « تراثنا النقدي بين الرؤية والانجاز » أو بين النظر والتطبيق بعبارة اخرى .

ينطلق د . الكتاني من معطيات أربعة هي :

- ١ - ضرورة وعي التراث وتعمق دراسته بصورة عامة . . .
- ٢ - ضرورة اعتبار التراث جزءاً من تاريخنا ومقوماً أساسياً من مقومات هويتنا .

٣ - ضرورة التمييز بين ثوابت هذا التراث ومتغيراته . . .

٤ - ضرورة الانطلاق نحو الانفتاح والتعبير من موقع وعي الذات لمكوناتها التاريخية المتجذرة في التراث ، لا الانطلاق من موقع الاستلاب والتبعية للآخر .

في ضوء هذه المعطيات الأربعة يذهب الباحث إلى أن النقد العربي من خلال محاولات المتكلمين أمثال الجاحظ وبشر بن المعتمر ومحاولات النقاد أمثال قدامة والأمدي وابن طباطبا والجرجاني ثم وبأخيرة حازم القرطاجني والقاسم السجلهاسي ، كان قد انتهى إلى تجديد البنى الثلاث التي للنص الأدبي ولاسيما في مجال الشعر وأشبعها درساً وتحليلاً بمعزل عن الذات المبدعة وهذه البنى هي :

- البنية النحوية .

- البنية البيانية .

- البنية الإيقاعية .

وإن كان النقاد المتقدمون لم يتحدثوا بهذه المصطلحات وإنما تحدثوا عن مضامينها ولم يكونوا يطلقون لفظ النظم على الوزن فقط وإنما كانوا يعنون به حسن التأليف ، فنظم الشعر ليس يرجع إلى كونه يجري على بحر من البحور وإنما هو نظم لعدة عناصر هي التي تجمعها البنى المذكورة .

ذلك هو الإنجاز التراثي في إيجاز وجيز أما الرؤية التي انطلق منها أصحابه فهي الانشغال بقضية الإعجاز القرآني وكيف يمكن اعتبار هذا الإعجاز حقيقة ملموسة متميزة من حيث الصورة البيانية عن السياق الأدبي العام الذي نزل فيه القرآن . وقد أفضت الجهود في ابانة هذا التميز الأسلوب الذي قام عليه نظم القرآن إلى تأسيس علوم البلاغة التي كان منطلقها في البداية إعجاز القرآن لكنها اعتمدت على الشعر فيما بعد اعتماداً أساسياً وكانت الخلاصة التي انتهى إليها التحليل النقدي هي الوقوف عند ما يسمى بالشكل الفني وأصبحت الصورة هي مناهج أدبية الأدب .

كما أن من عناصر الرؤية التي وجهت ذلك الإنجاز النقدي المخصوص تصور العرب المخصوص جداً للعلاقة القائمة بين اللغة والفكر ، فقد نظروا إلى اللغة مستقلة عن الفكر وإلى الفكر مستقلة عن اللغة وهو ما يبدو من خلال آراء اللغويين والأصوليين والمتكلمين والنقاد . ولا يستبعد الباحث أن يكون من

أسباب عزل الفكر عن اللغة (أو الذات عن اللغة) موقف المتكلمين من خلق القرآن ووصف الذات الإلهية بالكلام مما قد يجعل ربطهم اللغة بالذات المتكلمة مسألة لا قبل لهم بها بل ولا قبل للعقل بها . يقول الباحث « ومهما تكن حقيقة هذا التأثير فإن علماء اللغة الأوائل كانوا مضطرين إلى الانطلاق من اعتبار اللغة نظاماً مستقلاً بذاته قائماً بوجوده منفصلاً عن ذات الناطقين » .

لدينا على هذا العمل تعقيبان الأول يهم الإنجاز فنحن نسأل صاحب البحث هل تمت دراسة كل « بنية » من البنى الثلاث المذكورة دراسة وافية متكاملة ؟ وهل اعتبر خاصة جانب الفتايل والتضافر والتآلف بين هذه البنى الثلاث في بنية عامة شاملة على نحو ما يفعل النيويون في العصر الحديث ؟ أما التعقيب الثاني فيتعلق بالرؤية وهو : هل دراسة الكلام بمعزل عن الذات التي أبدعته مسألة خاصة بالتراث العربي الإسلامي إنطلاقاً من الموقف الكلامي العقدي الخاص وكيف نفسر إذن وبم نفسر إعراض أرسطو مثلاً عن دراسة الكلام الشعري بمعزل عن ذاته المبدعة ؟

البحث الثالث في هذا المحور الثالث للدكتور محمد الهادي الطرابلسي وعنوانه « نقد الأدب عند البلاغيين العرب » (صورة العملية الأدبية في المثل السائر لابن الأثير) وهو بحث كما يدل عليه عنوانه مركز على كتاب واحد تدبره الباحث من وجوه مختلفة متكاملة معاً فكتاب المثل السائر لابن الأثير هو كما يقول عنه د . الطرابلسي من الكتب التي شخّصت العملية الأدبية التي تجمع العملية الإبداعية (كيف يتكون النص ؟) والعملية النقدية (كيف يقوم النص ؟) والعملية البلاغية (كيف ينبجح النص ؟) .

يلاحظ الباحث أن هذه العمليات الثلاث مختلفة في الظاهر ولكنها مترابطة على الحقيقة . . ، تمثل عملية موحدة ينطبق عليها مفهوم العملية النقدية بالمعنى الواسع الذي للنقد وقد أثر د . الطرابلسي أن يركز بحثه على حظ عمليتي الإبداع من ناحية والنقد في معناه الدقيق من ناحية أخرى كما وردتا في كتاب « المثل السائر » إذ هما العمليتان المقومتان للمفاضلة البلاغية في نظر مؤلفه .

١. الابداع : توظيف وتوليد :

يرى ابن الأثير أن « باب الابتداء للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة » وصناعة الأدب أشبه في مذهب ابن الأثير بصناعة الكيمياء والمعاني المبتدعة أشبه بمسائل الحساب المجهول من الجبر .

إن علم البيان (الذي يعني عنده مرة معرفة وجوه البيان ومرة وجوه البيان ذاتها كما هو الحال هنا) له ثمان آلات معرفية تجمعها ثلاثة سجلات ثقافية هي الثقافة اللغوية والثقافة الأدبية والثقافة التشريعية المتمثلة في معرفة الأحكام السلطانية وهذه الآلات الثمانية كما يقول ابن الأثير كالأصل لما يحتاج إليه الخطيب والشاعر ، ومعرفته ضرورية لا بد منها بالإضافة إلى ما جاء في كتابه هو ، على أن هذا التأهل العلمي للإبداع يظل متوقفاً عنده على التأهل الفطري لتذوق الجمال من ناحية وعلى التشبع الثقافي بنصوص التراث عن طريق الدربة والادمان من ناحية أخرى ، على أن يصاحب ذلك التشبع اجتهاد في الإبداع توظيفاً وتوليداً وتجديداً فيما يشبه صناعة الكيمياء لا أن يكون التشبع بتلك النصوص متقيداً بها مقلداً لها مجتراً إياها .

ومن طرائق الاجتهاد في توظيف ذلك والإبداع بناء عليه وإنطلاقاً منه حل آيات القرآن الكريم والأخبار النبوية وحل الأبيات الشعرية أي نثر الشعر أو حل المنظوم على أن يتجاوز الأديب مرحلة التوظيف هذه إلى مرحلة التوليد المتمثلة في الاتيان بالمعاني الشخصية الجديدة .

٢. النقد : موازنة ومفاضلة :

انطلق ابن الأثير في ضبط مقاييسه النقدية من مبدأ عام كبير هو قيام العملية الإبداعية على ما يسميه د . الطرابلسي بتضافر النصوص : « إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول » كما يقول ابن الأثير وعلى هذا كان النقد عنده مرتبطاً بطبيعة الإبداع التناسية هذه فهو نقد مبني على الموازنة بتحكيم النص في النص مما يدل على وحدة العملية الأدبية إبداعاً ونقداً وعلى متانة الصلة القائمة بين طبيعتي النقد والأدب . علماً بأن الموازنة عند ابن الأثير لا تقتصر كما يقول الطرابلسي على التفتن إلى الصلة الخفية التي تربط بين النصين المتناصين بل

تجاوز ذلك إلى تقويم المعاني بالتمييز بين المسروق منها والمبتدع . فالغرض أن يبين المعنى المبتدع الراجع إلى اجتهاد الأديب من المعنى غير المبتدع الراجع إلى التقليد والسرقة .

على هذا النحو يتبين لنا كما يقول د . الطرابلسي في خاتمة بحثه أن مبدأ تضافر النصوص هو القاسم المشترك عند ابن الأثير بين التفكير البلاغي والتطبيق النقدي والإبداع الأدبي متألقة متفاعلة ذلك أن مرجع الإبداع عنده إلى توليد النص من النص ومرجع النقد إلى تحكيم النص في النص ومرجع البلاغة إلى استخراج صورة النص المنشود من النص الموجود .

ب . محتوى المجلد الثاني :

٤ . المحور الرابع : التراث النقدي بين الماضي والحاضر :

يتصدر هذا المحور بحث « ملامح الموروث في الظواهر النقدية المعاصرة » للدكتور حسن الهويلم والبحث كما يدل عليه عنوانه جاء يدافع عن الأطروحة القائلة بأن جميع ما ظهر من مقولات واتجاهات نقدية في العصور الحديثة له ما يضارعه في التراث العربي سواء في ذلك نظريات دي سوسير وريتشاردز وتشومسكي وكروتشه وسانت بيف ولانسون بل إن فضل التراث العربي في كونه كان سابقاً إلى مثل هذه النظريات سبق الريادة .

لقد أثار هذا البحث ردود فعل كثيرة بعضها حاد ، والطريف حقاً أن سهام النقد وجهت إلى بحث الدكتور الهويلم من جانب المتحمسين للتراث والمتحمسين للحاضر على حد سواء . وفضل البحث في ما أرى أنه جمع لنا معظم أقوال النقاد العرب المحدثين المندرجين في ما أسماه جابر عصفور بالاتجاه الإسقاطي في قراءة التراث . مما يسهل على القارئ إمكان العودة إلى هذه الآراء في مظانها .

على أن أهم تعقيب في هذا البحث في ما أرى تعقيب رئيس الجلسة إذ قال : « إن تدخل الدكتور الهويلم لا اعتبره تدخلاً شخصياً من الدكتور الهويلم ولكنه صوت في العالم العربي اليوم » .

أما البحث الثاني في هذا المحور فهو للدكتور محمد برادة وعنوانه « تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفكتور هوجو » وهو عنوان كتاب الناقد

روحي الخالدي (ت - ١٩١٣) . هذا الكتاب يمثل كما يقول برادة « مكانة أساسية في بدايات تكوين الخطاب النقدي العربي الحديث الذي انفتح على الاتجاهات الأدبية العربية وتطلع إلى التجديد » .

ينطلق روعي الخالدي من السؤال الأساسي الذي حرك تفكير النهضة عامة وهو : كيف نجدد الأدب العربي ونحرره من البلاغة اللفظية والتكلف ؟ وجوابه على ذلك كان بالدعوة إلى اعتناق الرومنسية التي يفهمها على نحو مخصوص ، باعتبارها أفقاً لتجاوز أدب القواعد والمحسنات البديعية ، فالطريقة الرومانية على حد قوله « أزال (في الغرب) تلك الأساليب المعينة المحدودة التي من شأنها أن تمنع الشاعر من أن يتصرف فيها بفكره واختياره كما أنها أزال عن السبك والإنشاء هاتيك العوائد الاستبدادية التي من خصائصها أن تصفي إلهامات الشاعر وترفع منها الغرابة » .

في ضوء فهمه هذا للتيار الرومنسي في الغرب أعاد قراءة التراث العربي القديم فميز فيه بين اتجاهين متعارضين في الشعر : اتجاه يتعصب للقديم وينسج أو يفضل أن ينسج على منوال القصيدة الجاهلية واتجاه جديد تمثله طبقة المثني والمعري في الشرق وابن هانيء في اشبيلية ، التي وضعت أساليب مخصوصة ووسعت المخيلة الشعرية .

يرى د . برادة أن اللافت للنظر في هذا المنهج العام الذي اتبعه الخالدي للإجابة على سؤال « كيف نجدد الأدب العربي ؟ » حرصه على أن يجد جذوراً للرومنسية في التراث العربي إلحاحاً منه على أن التجديد حركة لازمة لاستمرار الأدب الذي لا تعترف عبقرية مبدعيه بالحدود الزمنية . وقد يمكن أن نعزو ذلك بالإضافة إلى ما ذكر ، إلى نزوع الخالدي ، ربما إلى مراوغة معاصريه للقبول بهذا الاتجاه الوافد من الغرب باعتباره إتجاهاً له جذوره في تراثنا الشعري . فيقع كتاب الخالدي بذلك وسطاً بين نمطين في قراءة التراث نمط استعادي ونمط اسقاطي .

ومهما يكن من أمر فإن لكتاب « علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو » أهميته الخاصة في تاريخ النقد الأدبي عندنا وتبرز هذه الأهمية في مسألتين على الأقل هما ، كما يرى برادة مسألة المصطلح النقدي ومسألة علائق النقد العربي بالثقافة .

ففيما يتعلق بمسألة المصطلح النقدي نجد الكتاب متشكلاً على مصطلحات عدة مترجمة عن الفرنسية ترجمة تنم عن فهم للمعنى كما هو متداول في اللغة المنقول عنها ويقدم لنا برادة طائفة من هذه المصطلحات مثلاً على ذلك . وهذه الدقة في نقل المصطلح نقلاً يستوعب معناه وبقي به تكاد بحق تكون غائبة اليوم في ما ننقل من مصطلحات عن اللغات الأجنبية . وما أكثرها وما أشد اختلافها وما أعقدها وما أبعد ما أحياناً كثيرة عن أصل المعنى المتداول في هذه اللغات المترجم عنها !

أما مسألة إقامة الخالدي لتقاليد مثاقفة في نقدنا الأدبي بصرف النظر عن سلبية المثاقفة أو إيجابيتها فتبدو من خلال إدراكه لجوانب الإبداع والفكر النقدي الأدبي التي يفتقر إليها الأدب العربي لتجديد أساليبه ورؤاه وأجناسه الأدبية ولتجديد طرائق تناول هذا الأدب ونقده ، فكتب كتابه « علم الأدب . . . » ليسهم به في تحقيق هذه الأغراض المختلفة المتكاملة معاً .

٥- المحور الخامس : « التمايز بين الشعر والنثر » :

اشتمل هذه المحور على ثلاثة بحوث أولها بحث د . محمد بن مريسي الحارثي وعنوانه « وظيفة الشعر من منظور عربي » . مدار هذا البحث على أربعة محاور إجمالاً . تعرض صاحبه في المحور الأول إلى خصائص الشعر كما حددها المبرد وقدامة بن جعفر وغيرهما تحديداً شكلياً خارجياً فالشعر عند قدامة مثلاً « قول موزون مقفى يدل على معنى » وهو عند الحارثي « اللفظ والمعنى والوزن والقافية » وهو عند ابن فارس « كلام موزون مقفى دل على معنى . . . » .

وفي المحور الثاني تعرض الباحث إلى تحديد بعض القدماء الشعر لا باعتبار شكله فحسب وإنما باعتبار أهم عناصره الداخلية أيضاً فقد كان الجاحظ ، مثلاً يرى أن قيمة الشعر تكمن « لا في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج (وكثرة الماء) وفي صحة الطبع وجودة السبك وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير » وهو كلام مجمل يجد تفصيله في قول الأمدى « ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها . . . وأن تكون الإستعارات والتمثيلات لاثقة بما

استعيرت له وغير منافرة لمعناه فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف .

والرأي عندنا أن هذين المحورين اللذين مدارهما على ضبط أطر الشعر الخارجية والداخلية لا علاقة لهما بجوهر البحث رغم إطالة الباحث الكلام فيها . ذلك أن عنوان البحث هو « وظيفة الشعر من منظور عربي » فهل ما ذكره الباحث في المحورين الأول والثاني متعلق بالوظيفة التي للشعر ؟ لاسيما وأن الباحث يحمل معنى الوظيفة محمل « المحدثين » على أنها « المهمة » و « القيمة » و « الغاية » . وهي كلمات شائعة جداً في بحثه جعلها مرادفة عادة لكلمة وظيفة .

أما المحور الثالث فقد تحدث فيه الباحث عن تعريف بعض القدماء للشعر تعريفاً يشمل عنوان بحثه حقاً من ذلك قول ابن رشيق رواية عن بعض العلماء « الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وهو ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع » ، يقول الباحث : « وهكذا يبرز جانب مهم من جوانب وظيفة الشعر ذلك هو ما يحدثه الشعر من انفعالات تنشط العواطف وتبعث فيها شعور الانتفاء إلى الفن (. . .) فأصبحت غاية الشعر التي ينبغي أن تتحقق تكمن في قدرة الشعر على تشكيل العقول والتأثير على (كذا) العواطف وتوجيه السلوك الإنساني وجهة سوية » .

لكن هذا الفهم الفني الجديد للشعر العربي لم يرتبط كما يقول الباحث بالوظيفة فحسب ذلك أن التعريفات التي دارت حول هذا الفهم تناولت في أكثر المواقف الصورة ذاتها لكن هذا لا يعني أن النقد العربي القديم قد أهمل قيمة الشعر النفعية والمعرفية الأخلاقية سواء في ذلك ابن رشيق وابن طباطبا وقدامة وحازم القرطاجني . وهكذا تتحدد ملامح الشعر العربي الأساسية من خلال محاور أربعة . تناولت الثلاثة الأولى منها أطر الشعر الخارجية والصورة التعبيرية ثم مهمة الشعر الأخلاقية ممتزجة بالصورة الموحية . أما المحور الرابع فسيحدث عن ماهية الشعر من خلال منظور فلسفي يتجاوز المحورين الأول والثاني ويلتقي مع المحور الثالث في مهمة الشعر الأخلاقية . ومن هنا يتطرق الباحث إلى وظيفة الشعر عند الفارابي وابن سينا وابن رشد الذي ربط الشعر

بالغاية الأخلاقية حين قال : « ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل » .

البحث الثاني في هذا المحور هو بحث د . محمد الهدلق وقد اكتفى فيه بتحقيق « رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر » لأبي اسحاق الصابي (ت ٣٨٤ هـ) والتقديم لها تقديماً وافياً ، خصوصاً ما عقده الباحث من مقارنة بين ما جاء فيها وبين ما أورده المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) في مقدمته لشرح ديوان الحماسة من مقابلات بين الشعراء والمترسلين تبدي حقيقة سطو المرزوقي على معظم ما جاء في رسالة الصابي المذكورة دون أدنى إشارة إليه ، على أن بعض المعقبين على محتوى هذه الرسالة اختلفوا في مدى العلاقة التي يمكن أن تجمع بين الصابي قديماً وجون كوهين حديثاً في مسألة التفريق بين الشعر والنثر . ونظراً إلى أهمية الرسالة بالنسبة إلى النقد العربي ماضياً وحاضراً نوردها كاملة على الصورة التي أخرجها فيها د . محمد الهدلق :

جواب له إلى بعض إخوانه عما سأله عنه من الفرق بين المترسل والشاعر

« كنت سألتني أدام الله عزك عن السبب في أن أكثر المترسلين البلغاء لا يفلقون في الشعر ، وأن أكثر الشعراء الفحول لا يجيدون في التراسل . فأجبتك بقول مجمل ووعدتك بشرح له مفصل ، وأنا فاعل ذلك بإذن الله فأقول : إن طريق الإحسان في متشور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظمومه ، لأن أفخر الترسل هو ما وضع معناه فأعطاك غرضه (في أول وهلة سماعه وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه) إلا بعد محاطلة منه وغوص منك عليه فلما صارت الاصابتان في الأمرين متراميتين عن طرفين متباينين بعد على القرائح أن تجمعهما فشرقت إلى هذه فرقة وغربت إلى ذاك أخرى ، ومال كل من الجميع إلى الجانب المرافق لطبعه . ثم ترتبوا في المسافة بينهما ، فكان الأفضل من (أهل) كل مذهب من وقع في الغاية ، أو قريباً منها ، وحصل الوسط ضيقاً لا عرض له فقل عدد الواقعيين فيه ووجب مع ضيق موضعهم وقلة عددهم إلا يوجد منهم الجامع من الإحسانيين إلا على شرط يزيد به الأمر تعذراً ، والعدد تنزراً وهو أن يكون طبعه طائعاً له ، ممتداً معه ، فإذا دعاه إلى التطرف به إلى أحد الجانبين أجابه ،

وانقاد له ، كإبراهيم بن العباس الصولي وأبي علي البصير ومن جرى مجراهما فهذا جواب مسألتك .

ويبقى فيها زيادات وانفصالات لا بأس بإيرادها ليكون القول قد استغرق مداه ، وتمت أولاه باخراه ، وذلك أن للسائل أن يقول : فمن أية جهة صار الأحسن في معاني الترسل الوضوح ، وفي معاني الشعر الغموض ؟ فالجواب أن الشعر بني على حدود مقدرة ، وفصل أبياتاً ، كل واحد منها قائم بذاته ، وغير محتاج إلى غيره ، إلا ما يتفق أن يكون مضمناً بأخيه ، وهو عيب ، فلما كان النفس لا يمكن أن يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، احتيج إلى أن يكون الفضل في المعنى فاعتمد فيه أن يلطف ويدق ، ليصير المفضي إليه والمطل عليه بمنزلة الفائز ب ذخيرة خافية استشارها ، والظافر بخيبة دفيئة استخرجها ، واستنبطها . ثم إن للمتأمل وقفات على اعجاز الأبيات قد وضعت لادراك المعنى ، والفطنة بالمغزى ، وفي مثل ذلك يحسن خفاء الأثر ، وبعد المرمى .

والترسل مبني على مخالفة الطريق ومعاكستها ، إذا كان كلاماً واحداً لا يتجزأ أبياتاً ، ولا يتفصل إلا فصلاً طوالاً ، وهو موضوع وضع ما يهددها ، ويقرأ متصلاً ، ويمر على أسماع شتى الأحوال (من) خاصة ورعية ، وذوى افهام ذكية وغبية ، فإذا كان متسهلاً متسلسلاً ساغ فيها وقرب إذنه على افهامها ، وتساوقت بالألسن في تلاوة ، والألباب في دراية ، فجميع ما يستحب في الأول يستكره في الثاني ، وجميع ما يستحب في الثاني يستكره في الأول ، حتى أن ما قدمناه من عيب التضمين في عيب أبيات الشعر هو فضيلة في فصول الرسائل ، ألا ترى أن أحسنها ما كان متعلقاً ببعضه ببعض ، ومقتضياً له ، تعطفاً من الهوادي على التوالي ، ورداً من الأواخر على المبادئ ، فمتى خرج الشعر عن سنن الابتداع والاختراع فكان ساذجاً مغسولاً فقائله معيب غير مصيب ، والترك له أدل على العقل وأولى بذوي الفضل .

ومتى خرج الترسل عن أن يكون جلياً ، سلساً تعثرت الأسماع في حزونه ، وتحيرت الأفهام في مسالكه ، وأظلم مشرقه ، وتكدر رونقه ، وكان صاحبه مستكره الطريقة ، مستهجن الصناعة .

وقد بقيت في الباب زيادة أخرى وهي الأخبار عن سبب قلة المترسلين وكثرة الشعراء ، وعن علة نباهة أولئك ، وخول هؤلاء .

والجواب عن ذلك أن الشاعر إنما يصوغ قصيدته بيتاً بيتاً فهو يجمع قريحته ، وقدرته على كل بيت فيقهره ، ويبلغ إرادته منه . وله من الوزن والقافية قائد ، وسائق يقومان له بأكثر حدود الشعر ، فكأنه إنما يحذوه على مثال ، أو يفرغه في قالب .

والمترسل يصوغ رسالته متحدة مجتمعة من أقطار مترامية منسقة . وربما أسهب حتى يستغرق بالواحدة من رسائله أقدار القصائد الطوال الكثيرة . هذا إلى ما يتعاطاه من فخامة الألفاظ اللائقة بأن يصدر مثلها عن السلطان وإليه . والتصرف فيها على ضروب ما تتصرف عليه أحوال الزمان ، وعوارض الحدثان فلذلك صار وجود المضطلعين بجودة النثر أعز وعددهم أقل .

فأما ارتفاع طبقتهم على تلك الطبقة فإن المترسلين (إنما يترسلون) في جباية خراج ، أو سد ثغر ، أو عمارة بلاده ، أو إصلاح فساد ، أو تحريض على جهاد ، أو احتجاج على فئة ، أو مجادلة ملّة ، أو دعاء إلى ألفة ، أو نهي عن فرقة ، أو تهنئة بعطية ، أو تعزية عن رزية ، أو ما شاكل ذلك من جلائل الخطوب ، ومعظم الشئون التي يحتاجون فيها إلى أن يكونوا ذوي أدوات كثيرة ، ومعرفة مفتنة . وقد وسمتهم الكتابة بشرفها ، وبواتهم منزلة رياستها . وأخطارهم عالية بحسب ما يفيضون فيه ويذهبون إليه .

والشعراء إنما أغراضهم التي يرمون نحوها ، وغاياتهم التي يجرون إليها وصف الديار والآثار ، والحنين إلى الأهواء والأوطار ، والتشبيب بالنساء ، والطلب والاجتداء ، والمديح والهجاء ، فليس يجرون مع أولئك في مضمار ، ولا يقاربونهم في الأقدار وهذا قول كاف فيما أردناه إن شاء الله (تعالى) .

البحث الثالث هو « المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالاتها » للدكتور حمادي صمود . توخى الباحث منهجاً واضحاً في تناوله هذه المسألة فقد بدأ في القسم الأول من بحثه بوصف ظاهرة المفاضلة بين الشعر والنثر ورصدها من خلال مدونة قديمة قوامها نصان مشرقيان أحدهما « الإمتاع والمؤانسة » للتوحيدي (ق ٤ هـ) والآخر « نضرة الإغريض إلى نصرة القرىض » للمظفر العلوي (ق ٧ هـ) ونص مغربي هو العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن

رشيق القيرواني (ق ٥ هـ) . على أن د . صمود قد اعتمد نصوصاً أخرى مختلفة غير هذه . ثم انتقل بعد وصف المدونة ودراسة مضمونها إلى القسم الثاني من بحثه وهو قسم التأويل لحقيقة المفاضلات بين الشعر والنثر .

للمفاضلة بين الشعر والنثر فيما يرى الباحث في القسم الأول من بحثه منطلقات خمسة فقد تمت إنطلاقاً من :

١ - الصياغة الفنية : إذ ذهب المدافعون عن النثر إلى اعتباره طبيعياً لا تعمل فيه ، بالإضافة إلى أنه أول ما ينطق به الإنسان من أول طفولته إلى زمان مديد . في حين أن الشعر صناعي داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف ، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية دخلته الآفة من كل ناحية كما يقول التوحيدي .

أما المدافعون عن الشعر ، كابن رشيق ، فهم وإن أقرروا بأسبقية النثر على الشعر ، ذلك أن الكلام كان كله منثوراً ، فإنهم ربطوا ميلاد الشعر بحاجيات العرب إلى التغني بمآثرهم وتخليدها في الذاكرة وليس كالشعر شكلاً يحقق وظيفة الحفظ .

٢ - أصول العقيدة : اعتمد خصوم الشعر حججاً دينية وأخلاقية للطعن عليه . من ذلك ذم القرآن إياه في أكثر من موضع وتشريفه للنثر في قوله تعالى ﴿ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنثورًا ﴾ . كما أن خصوم الشعر عابوه بما عد من أهم فضائله وهو تأمله لقبول فعل الغناء واللحن وصنوف الغناء و« الغناء رقيه الزنا » . أما أنصار الشعر فقد ذهبوا إلى هذه الأدلة يدحضونها وهذه التهم يردونها ، من ذلك اعتبارهم المقصود بالشعر والشعراء في بعض آيات القرآن الكريم المشركون دون سواهم واعتبارهم « الغناء معروف الشرف عجيب الأثر » .

٣ - علاقة القول بقائله : ذهب أنصار الشعر إلى القول بأن الشعر مجال للذات تعبر به عن خلجاتها وهو يسمح لأصحاب المنازل وعلية القوم أن يتناولوا من المواضيع ما لو باشره نثراً لكان مجلبةً للمذمة ومدعاة للاستنقاص كما ورد في كتاب الصناعتين .

٤ - علاقة القول بمتلقيه : فضل الشعر على النثر في هذا الباب من جهة أن الشعر يخاطب فيه الملوك والولاة بكاف المخاطبة وأنه لا يخاطب به إلا الخاصة كما جاء في « العمدة » لابن رشيق .

٥ - علاقة القول بالمقول فيه : وقد ارتبك ابن رشيق مثلاً في تحديد هذه العلاقة والحكم عليها فهو مرة يحكم بمطابقة الشعر للواقع ومرة يحكم باستحالة ذلك مما يحمل الشاعر على الغلو والكذب لكنه يرى أن من فضائل الشعر أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه ، وهذا الرأي الأخير رأي ابن طباطبا والعسكري أيضاً .

كيف أول د . صمود هذه الوجوه المختلفة من المقارنات التفاضلية المعقودة بين الشعر والنثر ؟

يقول صاحب البحث : رغم ما أثير حول الشعر من شبهات وقع الحسم فيها منذ وقت مبكر ورغم كثرة المحاولات لفك النزاع بين أنصار كل من الضريين (مثل محاولة أبي سليمان المنطقي في ما أورده التوحيدي من كلام في هذه المسألة) ، رغم ذلك كله تواصلت الخصومة فما تعليل ذلك ؟ ذهب الباحث إلى تعليل اتصال الخصومة بين أنصار كلا الضريين من ثلاثة وجوه نجمل القول فيها على النحو الثاني :

١ - تعليل أدبي : يرى الباحث أن أبسط الفرضيات وربما أقربها إلى قارىء التراث هو اعتبار المفاضلة أو المفاخرة موضوعاً من موضوعات التأليف عند العرب وغرضاً من أغراض الأدب عندهم ، فهي إذن سنة في الكتابة .

٢ - تعليل اجتماعي سياسي : إذ يعزو صاحب البحث النزاع بين الضريين إلى تنازع بين فئتين اجتماعيتين هما فئة الشعراء من ناحية وفئة الكتاب من ناحية ثانية . ومنطلق الصراع بينهما الظفر بالمكانة لدى السلطان وطريقة خدمته . فقد مكن لفئة الكتاب في الدولة فصرم بذلك حجم الشعراء وتنحوا عن المكانة التي كانت لهم حين كان الشعر فتوة وذبا عن القوم والقبيلة .

٣ - تعليل ثقافي : يرى الباحث أن الصراع المتواصل بين الفئتين ربما رجع إلى أسباب أعمق من أن تكون أسباباً فئوية ، وذلك أنه يلاحظ أن أنصار الشعر وخصومه على السواء يربطون بينه وبين نمط ثقافي وطريقة في التواصل يختلفان عن نمط النثر وطريقته . بل إنهم ليؤكدون أن أمتاهما ليس واحداً وأن أصلهما في

قوى النفس مختلف . فالشعر عماد بنية ثقافية قناتها المشافهة ومستودعها الذاكرة وأصلها الحس . أما النثر فسلوك ثقافي يعتمد العقل أصلاً له والكتابة طريقة للإيصال والوثيقة المادية مستودعاً لما يودعه فيه صاحبها صيانة للعلم وحفاظاً على المنافع وهو ما يبينه الرسم التالي :



يرى د . صمود أن هذا التدافع بين النمطين على مر الأيام يمكن أن يكون صورة لتدافع بنيتين ثقافيتين : بنية أصلية قوامها الشعر وبنية دخيلة قوامها النثر لاسيما وأننا نجد البنيتين في قلب الصراعات وواسطة التوترات التي انتابت المجتمع الإسلامي إلى عصور متأخرة .

غير أن تطور النثر بعد عصر الجاحظ إلى نثر في تطنى عليه المحسنات ويقوم على الإيقاع الخارجي جعل النثر في بعض نماذجه قريباً جداً من بنية الشعر لا يميزه عنها إلا الوزن ، وهكذا رد التدافع بين النمطين إلى تقارب بينهما وغداً الاختلاف ائتلافاً فيقول د . صمود عن ذلك : « إننا تعودنا أن نربط (نزوع النثر إلى الزخرفة والتزيق) بالتائق والحضارة وحياة الترف والمدن مما حجب إلى نفوس الكتاب الصنعة والتصنع والتائق لكن ألا سبيل إلى اعتبار ذلك صورة من صور الصراع غرضها رد النثر إلى الشعر بإغراقه فيه وتطويقه بوسائله ومن ثم رد الاختلاف إلى الائتلاف (. . .) تعبيراً من تلك الثقافة عن رفضها الخروج عن دور الشعر الذي شبت على غنائيه ؟

٦- المحور السادس : قضايا محورية في التراث النقدي :

يتصدر هذا المحور بحث الدكتور عبدالله الغذامي الموسوم بـ « من المشاكل إلى الاختلاف - العمودية - والنصوصية في النقد العربي » وهو بحث لافت للانتباه حقاً على عادة صاحبه في طرح المسائل وتدبرها من زوايا نظر شجاعة طريفة .

ماذا يعني د . الغذامي بالعمودية والنصوصية وبالمشكلة والاختلاف ؟
العمودية إنما هي ذلك المفهوم الذي يفترض وجود عمود شعري عربي واحد على نحو ما ضبطه الأمدي في « الموازنة » ثم المرزوقي بعده في « شرح ديوان الحماسة » . وهذا العمود الشعري تتمثل فيه صفات البلاغة بحدودها الإصطلاحية التي تقوم على المطابقة والمعنى الواحد والوضوح وعلى هذا كان مفهوم العمودية قائماً على مبدأ المشكلة الذي أخضع اليه الشعر العربي كله وإن كان من المحال فيما يرى الغذامي التحدث عن الشعر العربي القديم على أنه ذو عمود ثابت أو أنه يقوم على طبع واحد فللشعر طباع يصعب حصرها وله أعمدة تتنوع وتشكل وقد استعصت على تصنيفات الدارسين .

لقد أجمل المرزوقي عمود الشعر في صفات سبع هن شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومشكلة اللفظ للمعنى وشده اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما .

يرى الغذامي أن هذا الباب الأخير أي مشكلة اللفظ للمعنى هو غاية النظرية وعمادها عند المرزوقي ولو عكسنا هذا الباب الأخير على ما سبقه لوجدنا أن تلك الأبواب السابقة هي نتيجة لهذا الباب مثلما هي مقدمة له ذلك لأن المشكلة بين اللفظ والمعنى تستوجب صحة المعنى واستقامة اللفظ والاصابة في الوصف كما تقتضي المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومن ثم التحام أجزاء النظم والتتامها أي أن المرزوقي قسّم نظريته التي استلهمها من سابقه إلى أجزاء سبعة في حين أنها على الحقيقة شرح لمفهوم واحد هو مفهوم المشكلة التي تقوم عليه العمودية .

أما النصوصية فعلى العكس من ذلك تماماً إذ هي تصور نقدي قائم على استقراء النصوص و « تشريحها » والخروج منها بمنظور نقدي يؤسس لنظرية في الأدب على نحو ما نجده عند عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) .

تقوم النصوصية عند الجرجاني على نقض أبواب عمود الشعر السبعة باباً باباً استناداً إلى نظريته في النظم وانطلاقاً من تحديده للعلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى التي اشترط فيها المرزوقي أن تكون قائمة على المشكلة وجعلها المحرك

الأساسي لسائر أبواب العمود الشعري ، فقد ذهب الجرجاني في الحديث عن هذه المسألة التي نقدمها على سبيل المثال باعتبارها أهم مسألة ربما ، إلى جعل فضيلة اللفظة في أن تتعدد معانيها ، فحرر بذلك الدال من ربة المدلول وفك الرباط القائم بينهما على أساس ما كان يسميه المرزوقي بالمشكلة فيقول عن اللفظة : « . . . من خصائصها التي نذكرها (حين تدخل في النظم) وهي عنوان مناقبها انها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر (. . .) إذ تراها مكررة في مواضع ولها في كل من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد » . وإذن فإن دلالة اللفظ تنأت من سياق التركيب في الجملة بحيث تصبح الكلمة متحررة من كل معنى جاهز مهياة لأن تدل على أي معنى جديد يتولد عن علاقات النظم فالدال سابق على المدلول والمدلول لاحق بالنسبة إلى الدال وهو ما يلغي مفهوم المشكلة التي تقتضي التطابق المستمر بين الدال والمدلول كما تقتضي أسبقية المدلول على الدال فتكون النصوصية بذلك قائمة على مبدأ الاختلاف لا المشكلة .

يدعم هذا إقامة الجرجاني لثنائته الشهيرة المعنى ومعنى الذي هو لا شيء سوى الدلالة النصوصية النصية وبجعل الأول دائراً على المؤلف السائد من دلالة الألفاظ دلالة « مطابقة » ويجعل الثاني قائماً على ما يتولد من نظم الكلام في عملي النصي المتنوع الخصب .

يرى الغدامي أن هذه النصوصية كانت ، لا ريب ، فعلاً أبداعياً مارسه كل المبدعين في كل عصورهم ولم يتوقف المبدعون عند قيود النقد العمودي ولم يأبها بمبدأ المشكلة وأبوابه السبعة ، ولما كان ذلك كذلك وجب أن يتوخى في دراسة الإبداع المنهج النصوصي الذي يراعى التنوع والاختلاف لا العمودية التي ترد التنوع والاختلاف إلى وحدة واتلاف .

البحث الثاني في هذا المحور للدكتور علي البطل وعنوانه « معالجة إشكالية القديم والحديث في (الوساطة بين المتنبي وخصومه) » للقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) : لهذا البحث قسمان كبيران قسم أول يربو على عشرين صفحة تعرض فيها الباحث الى الإطار السياسي والاجتماعي والثقافي الذي طرحت فيه مسألة القديم والجديد وهو ما جعل هذا الجانب على أهميته يكاد يجعل الصلة ضعيفة بين مضمون البحث وبين عنوانه المحدد وهو « إشكالية القديم والجديد

في الوساطة للجرجاني « . أما القسم الثاني فقد جعله صاحب البحث للحديث في جوهر المسألة المطروحة في العنوان فينتقل من القول بأن الإشكالية الأساس التي ينطلق منها الجرجاني هي العلاقة بين القديم والجديد : صراعهما وترباطهما .

وجد القاضي الجرجاني من خصوم المتنبي من يحكم في شعره منهجاً قائماً على أساس المفاضلة الزمنية بين القديم والجديد « فيعم بالنقص كل محدث ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي وما سلك به ذلك المنهج » فانتقل الجرجاني بمنهج الدرس من هدم هذا المنهج الذي لا يقوم على أساس علمي إلى محاولة تأسيس منهج آخر علمي قوامه الحكم على الشعر في ذاته بصرف النظر عن كونه قديماً أو محدثاً ، جاهلياً أو مخضرم ، اعرابياً أو مولداً . وهو موقف يعود في أصله إلى المعتزلة الذين ذهبوا في تقويم الشعر على أساس الحكم الموضوعي على الشعر نفسه دون نظر إلى قدمه أو حداثة « فللقد ماء رديء وللمحدثين جيد » .

إنطلاقاً من هذا الموقف عالج الجرجاني ما تفرع عن مسألة القديم والجديد من مسائل مثل الطبع والصنعة وعمود الشعر والسرقات والأخلاق والدين في الشعر والمجاز والاستعمال اللغوي واللحن والخطأ .

ففي قضية الطبع والصنعة مثلاً لم يذهب الجرجاني إلى جعل التقابل بينهما حاداً كما يفعل خصوم الشعر المحدث الناعتون إياه بالصنعة وإنما يجعل الطبع والصنعة مما يقوم عليه كل نص جيد وإن كان بنسب متفاوتة كما أنه من الممكن أن يغلب أحدهما على الشاعر في شطر من حياته ثم يعقبه الثاني في الشطر الثاني منها . وعلى هذا يكون المتنبي من شعراء الصنعة الواضحة كأبي تمام في صدر حياته ولكنه يميل بها ناحية التوازن بين الطبع والصنعة اللطيفة كمسلم بن الوليد في نهاية شعره . على أن الجرجاني يرى أن الصنعة لا تزري بالشاعر فتسقطه مادام مقتدراً على تطويعها لشعره .

أما في مسألة الدين والأخلاق فإن الجرجاني يفصل بين القيم الدينية الأخلاقية وبين الإبداع الفني فهو يرى اقتداء بمن سبقه من النقاد أن « الديانة ليست عاراً على الشعر فلو أنها كانت كذلك وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحي اسم أبي نواس وشعراء الجاهلية وكعب بن زهير

وعبدالله بن الزبعرى من الدواوين . ولكن الأمر بخلاف ذلك لأن الدين بمعزل عن الشعر .

وفي مسألة السرقات وهي من أخطر التهم اللائطة بالمتنبي يسلك الجرجاني مسلكاً لطيفاً في الرد على الخصوم ، إذ يقسم السرقات إلى ثلاثة أنواع مشترك ومبتذل ومختص . أما المشترك فما كان من قبيل اللغة فهي ملكية مشتركة بين الناس جميعاً فضلاً عن الشعراء ، وما كان من قبيل المعاني العامة التي يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم . ومن التنطع البارد ادعاء السرقة في مثل هذا . وأما المبتذل فما كان من قبيل الرصيد الموروث كتشبيه الخد بالورد والفتاة بالمها مما كثر استعماله فصار كالصنف الأول المشترك فلا سبيل إلى إدعاء السرقة في مثل هذا إلا إذا زاد فيه شاعر زيادة عرفت له . وأما المختص فهو الذي حازه المبتديء فملكه فصار المعتدي مختلساً سارقاً فهذا الصنف هو الذى يجوز فيه الاتهام بالسرقة ومع ذلك فلم يكذب يسلم من الوقوع فيه شاعر من المتقدمين أو المتأخرين وشره ما قصر فيه السالب عن المسلوب . أما إذا زاده أو حسنه وسعه العذر وغطى الفضل على العيب فيه . بهذا وبغيره استطاع الجرجاني أن يبرىء ساحة المتنبي من تهمة السرقات .

يلاحظ د . علي البطل محقاً أن القاضي الجرجاني قد استفرغ جهده في الرد على خصوم المتنبي ولكنه حصر هذا الجهد في القضايا التي أثاروها ولم يتلمس الحلول في غيرها مع إحساسه بأن سبيل الانتصار للمتنبي لا يكون ضمن هذه الأطر المحدودة وإنما بالخوض في قضية الأسرار الجمالية التي لفن الشعر لكن الجرجاني يعترف بأن هذه القضية « باب يضيق مجال الحجة فيه ويصعب وصول البرهان إليه » فهو يلامس حدود القضية التي ينبغي للنقد الجديد أن يعالجها ويحس بأن التعليل الجمالي للحكم النقدي يمكن أن يكمن في « نظرية النظم » لكنه يعجز عن صياغة مقولاتها تلك كانت مهمة تلميذه ومواطنه عبدالقاهر الجرجاني حسب علي البطل .

أما البحث الثالث في هذا المحور فهو للدكتور سعيد السريحي وعنوانه « تكثيف اللغة الشعرية - قراءة في مبحث السرقات » .

ينطلق د . السريحي من داخل التراث النقدي فيحاور النقاد القدماء ويجادلهم في مسألة من أهم مسائل النقد عندهم هي مسألة السرقات الشعرية ،

فهم لم يخل حالهم في تناول هذه المسألة من أمرين : إما التشدد في الحكم بالسرقة بالناس وجوه التشابه بين نص متقدم وآخر متأخر مما لا يتجاوز الكلمة الواحدة أحياناً . وإما الاعتراض على هذا التشدد ووضع المسألة في إطار أوسع هو إطار الأخذ الذي يقع فيه التمييز بين السرقة والاختلاس والموازنة والمواردة والالتقاط وغيرها . وعلى كل حال فقد ظلت أصالة المتقدم وفضله متفقاً عليهما بين النقاد . وإذا ما نظر في ما تميز به متأخر عن متقدم عد ذلك التميز ضرباً من حذق الصنعة . وما يضيفه المتأخر إلى قول المتقدم يظل من الزوائد التي تلحق بالمعنى الأصلي فهي زينة له فحسب لم تؤخذ على أنها نمو للغة الشعرية داخل النص نفسه .

يرى د . السريحي أن عمل الشعراء المحدثين في تاريخ الشعر العربي القديم كان تكشيفاً للغة بما انتهت إليه من أبعاد شعرية عند من سبقهم . فهذا العمل لا يمكن أن يعد من قبيل السرقة البتة أو من قبيل البحث عن التميز عن السابقين فحسب وإنما هو عمل أصيل من أعمال الشاعر في نصوص المحدثين حيث تزدهم النصوص وتتدافع وتتخاص وتتحاور فيتولد عن ازدحامها وتحاورها في شعرهم خصوصية الدلالة وانتجائتها ، إن عمل السريحي ينتقل بمسألة السرقات إلى صعيد نقدي حديث هو صعيد التناص باعتباره سبيلاً إلى التدلّال أي تكثير الدلالات من خلال الهدم وإعادة البناء (بعبارة رولان بارت في تعريفه النص باعتباره تناصاً) . وهكذا يتحول مفهوم السرقات من اعتبار الكلام متوجاً جاهزاً عند القدماء إلى اعتباره إنتاجاً فيه عمل وصيرورة وتحويل . ولأهمية بحث السريحي نورد عينة منه على طريقته في تناول ما كان يكتفي بعض القدماء باعتباره من باب السرقات أو في أحسن الحالات من باب تحسين المعنى والزيادة عليه .

يقول السريحي :

« حينما قال أبو تمام متناولاً نفس صورة الطير :

وقد ظللت عقبان أعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل
أقامت مع الرايات حتى كأنها من الجيش إلا أنها لم تقا تل

اختلف النقاد حول قوله ، فذهب الأملدي إلى أنه زاد على من سبقه بقوله :

إلا أنها لم تقا تل

غير أنه عاب عليه وصفه لها بأنها نواهل وذلك لأن « العقبان وسائر جوارح الطير لا تشرب الدماء وإنما تأكل اللحوم » .
وانتقد القاضي الجرجاني ما استحسنته الأمدى محاولاً الربط بين البنيتين حينما قال : « زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمام زاد عليهم بقوله :
إلا أنها لم تقاتل
فهو المتقدم ، وأحسن من هذه الزيادة عندي قوله :
في الدماء نواهل »

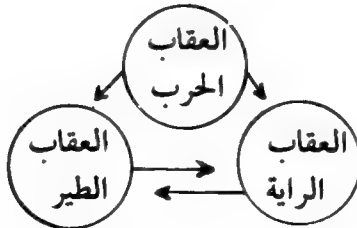
وإقامتها مقام الرايات وبذلك يتم حسن قوله « إلا أنها لم تقاتل » .
وعلينا أن نتجاوز حدود المقارنة بين أبي تمام وسواه من الشعراء ، فالطير عنده ليست هي الطير عند أبي نواس أو مسلم أو الأفوه ، وقوله « إنها لم تقاتل » ليس مجرد زيادة ، وعمل أبي تمام لا يمكن أن يؤخذ مأخذ المقابلة بين صورة وصورة مما يلتبس به تحسين الكلام وتزيينه .

فأبوتام يفر من لفظ « الطير » الذي تردد عند الشعراء قبله إلى لفظ آخر هو « العقبان » وليست المسألة مسألة خروج من جنس الطير عامة إلى نوع مخصص منه ، ذلك أنها عملية أصيلة تجعل من لفظ « العقبان » محورا لحركة اللغة الشعرية في البيت فالعقبان كلمة تدل على هذا الجنس من الطير كما تدل على الراية في آن واحد . وقد نهض أبوتام في بيته بمحاولة فك ما تنطوي عليه هذه الكلمة من اشتراك بتفتيق المعنيين وتحريكهما في أفقين متوازيين هما : الاعلام والطير ، ومن هنا وجدنا أنفسنا أمام هذين التركيبتين :

عقبان اعلامه . . .

عقبان طير . . .

وتترامى الكلمة إلى أفق يتحرك فيه المعنيان السالفان حينما يصبح للعقاب معنى ثالث هو الحرب ، وكأنا الحرب العقاب تتولد منها الراية العقاب والطير العقاب :



مجال آخر تتحرك فيه الرؤيا هو هذه العلاقة التي يولدها الشاعر بين التظليل والضحي ذلك أن للضحى ارتباطاً وثيقاً بارتفاع الشمس واشتداد حرها على نحو تتبادر معه فكرة العطش والظما كما تتجلى في قوله تعالى : ﴿ وَأَنْتَ لَا تَنْظُمُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى ﴾ ومن هنا تتولد فكرة الشرب الذي يتوجه بدوره إلى الدم الذي يفرزه موقف الحرب والموت ، وتمنحه صورة الطير تشرب منه كثافة وغزارة ترتفع بالصورة إلى أفق يعطيه طوفان من الدماء ، ويبلغ بالحرب وآثارها حالة لا يمكن تصورها خارج الشعر .

ولذلك نجد في البيت التالي لهذين البيتين الدم وقد استحال إلى مطر تسقي أعالي الرماح أسافلها :

فلما رآه الخرميون والقنا بوبل أعاليه مغيث الأسافل
ولا مكان هنا لأكل الطير للحم ذلك أن العطش هو البعد الذي يمنح رموز القصيدة دلالاتها وأجواءها التي تتحرك فيها وتحركها ، وكذلك فإن من شأن التداخل بين العقاب / الراية والعقاب / الطير أن يجعل من الطير هنا عنصراً قابلاً للتداخل مع الدم ، كما أن الرايات عنصر قابل للتخصب بالدم وليس من علاقة له باللحم .

وشرب العقبان للدم الذي أنكره الأمدي يمكننا أن نجد له أصلاً في هتاف طلب السقيا الذي ظلت العرب تعتقد أن الهامة تصرخ به على قبر القتيل حتى يؤخذ بثأره ، وقد جاء في قول ذي الأصبع العدواني :

يا عمرو إن لم تدع شتمي ومنقصتي أضربك حتى تقول الهامة اسقوني
وحينما جاء المتنبي بعد ذلك فجر في الصورة استسقاء الطير للدم صريحاً وذلك في قوله :

سحاب من العقبان يزحفُ تحتها سحاب إذا استسقى سقته صوارمه
منمياً ما يمكن أن يفضي إليه السحاب من علاقات تتواشج بين العطش وطلب السقيا مازجاً بين الماء والدم في عالم ينبني على العالم الذي أسسه أبوتمام قبله ، حينما جعل الطير تنهل من الدم .

وإذا عدنا إلى أبي تمام فإننا نلاحظ أن علاقة (العقاب / الراية) و (العقاب / الطير) تفضي في البيت الثاني إلى تلازم بين الاثنين ، حينما تقيم

الطير مع الرايات وكأنها تلتحم بالأصل الذي جاءت منه في قوله :
أقامت مع الرايات . . .

بما ينطوي عليه هذا التعبير من توتر مع حركة الطير التي تتناقض مع سكونية وثبات الإقامة ، وهذا التوتر هو الذي يفضي بدوره إلى دفع ما يمكن أن يؤدي إليه كون الطير من الجيش وما يقتضيه ذلك من مشاركتها إياه في القتال فكأنما أراد الشاعر أن يدفع ما يتبادر إلى الذهن من إمكانية هذه المشاركة حينها قال :
إلا أنها لم تقاتل

وهو تحرير لفكرة الإقامة مع الرايات تكون فيه العقبان مع الجيش غير أنها لا تخرج عن إطار إقامتها معها .

٧. المحور السابع : مشكلات في الدلالة والأسلوبية :

يشتمل هذا المحور على خمسة بحوث أولها بحث الدكتور تمام حسان وعنوانه « موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية » وما يقصد إليه حسان بعبارة « دلالات ما وراء الصياغة اللغوية » المفهوم من المجازات التي أجراها القدماء في بعض خصائص الكلام الأسلوبية من قبيل الألفاظ ذات الجرس ، الحسنة التأليف ومن قبيل قولهم جزالة العبارة وسلاسة الأسلوب وحسن الديباجة وقوة السبك والماء والرونق وهي عبارات لم يدققها القدماء فهي كما يقول عنها الصولي : « تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة » وهي عند بعضهم « كالرائحة العطرية تشم ولا تفرك » . لهذا كانت دلالات هذه العبارات دلالات حافة التزامية لا دلالات تصريحية مطابقة فقارىء هذه المصطلحات التراثية لو طلبت إليه كما يقول د . حسان أن يصوغ ما فهم منها في لغة محددة المصطلحات واضحة المقاصد ما بلغ من ذلك شيئاً فهو إذن يعرفها لكنه لا يستطيع أن يدركها بالصفة كما كان يقول الصولي .

أما تمام حسان فإنه راهن على تحديد دلالات ما وراء الصياغة اللغوية هذه التي للعبارات المجازية المذكورة وذلك بالاعتماد على تقدم الدراسات اللغوية والأسلوبية من جهة والدراسات النقدية السيميولوجية من جهة أخرى محاولاً في ذلك كله أن يوضح هذه المجازات - ما استطاع إلى ذلك سبيلاً - بواسطة مصطلحات التراث نفسه . فحدد لنا بذلك سبعة مصطلحات كان النقاد

العرب في القديم يستخدمونها على وجه المجاز دون أن يدققوا مفهومها تدقيقاً شافياً كافياً . وهذه المصطلحات السبعة هي : ١ - الجرس ، ٢ - حسن التأليف ، ٣ - السلاسة ، ٤ - الجزالة ، ٥ - الديباجة ، ٦ - السبك ، ٧ - الماء والروني . يجدها المنقر عن مثل هذه القضايا وقد فصل القول فيها في الكتاب الذي تقدمه .

إن هذا العمل جدير بأن يواصل ويعمق حقاً وذلك على النهج الذي ضبطه صاحبه مستعيناً في تدقيق هذه المصطلحات التراثية بأدوات التراث نفسه من ناحية وبأدوات الدراسات اللغوية والأسلوبية والسيمولوجية في الغرب من ناحية أخرى وذلك في سبيل أن نخصب تراثنا النقدي من الداخل إخصاباً يطوعه للحاضر . لكن بحث الدكتور حسان هذا لا يمثل إلا خطوة أولى على درب هذا المشروع الطموح .

البحث الثاني في هذا المحور عنوانه « قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه » للدكتور شكري عياد وفيه يعالج بالأساس مفهوم التمثيل عند سيبويه باعتباره الطرف المقابل للاستعمال أي في مقابل الكلام المستعمل . والطرفان كلاهما يحدثان عند سيبويه كما يرى عياد ثنائية تقابلية نجد نظيراً لها في ثنائية دي سوسير اللغة والقول وثنائية لشومسكي الكفاءة *La compétence* ، الإنجاز أو الأداء *La performance* ، وهما الثنائيتان اللتان انطلقت منهما معظم الدراسات الأسلوبية (ونقول على سبيل الاحتراس فقط إن بعض هذه الدراسات الأسلوبية قام على هدم هذه الثنائية من الأساس) .

إن التمثيل عند سيبويه . فيما يرى د . عياد ، لا يعني صناعة الأمثلة التي يؤق بها لتوضيح القاعدة نحو قولهم « ضرب زيد عمراً » وإنما المقصود بالتمثيل عند الرجل ما يأتي في مقابل الكلام المستعمل إذ يوجد حسب سيبويه في قراءة عياد إياه معنى نحوي مغسول يمكن تجريده (أو تمثيله) من اللغة المستعملة ولكن الاستعمال يغيره بادخال تغييرات لفظية معينة ليبر عن معانٍ زائدة . فالتمثيل على هذا النحو هو الصورة المثل التي للغة مصوغة من الاستعمال الأعم ، أو هو بعبارة عياد الأداء المجرد . وفي مقابل ذلك يوجد الأداء اللغوي الفعلي أو النشاط اللغوي أي تلك الاستعمالات التي تشوه هذا الاستعمال الأعم وتنحرف به وتخرج عنه ومثال ذلك مما أورده سيبويه قولهم : « كلمته فاهُ إلى

في « فهذا استعمال عربي مخصوص يلقي صورته النحوية الصحيحة في » كلمته مشافهة . فالممثل به وهو « كلمته مشافهة » ترجمة نحوية تلتزم حدود النحو ، لتعبير مخصوص جاء خارجاً قليلاً أو كثيراً عن هذه الحدود . غير أن الممثل به إذ يكون مستعملاً كما هو الحال في المثال السابق يكون كذلك غير مستعمل كقولهم فيما أورده سيبويه « انثنى فلان عوده على بدنه » قال سيبويه « كأنهم قالوا : انثنى عوداً على بدء ولا يستعمل في الكلام قولهم رجع عوداً على بدء ولكنه مثل به » . هل هذا هو الإنحراف أو العدول الذي نجد نظيراً له في معظم الدراسات الأسلوبية الحديثة كما يقول الدكتور عياد ؟ المسألة ، كما فهمناها عن د . عياد ، في حاجة إلى مزيد تدبر ونظر بل وفي حاجة إلى عمل مقارني تعقد فيه المقارنة بين النصوص نظريتها وتطبيقاتها . على أن نظريات الغربيين في العدول متنوعة إلى حد الاختلاف والتعارض وذلك من بالي إلى سبتر إلى كوهين وصولاً إلى ريفاتير وبيرو .

جاء في خاتمة البحث قوله وهو قول جدير بالاهتمام : « ... الخاصية الرئيسية في كتاب سيبويه ، من الوجهة الأسلوبية هي أنه يرى « الاستعمال اللغوي » أي الفعل اللغوي (= الأداء اللغوي) في حد ذاته ، نشاطاً مبدعاً عند الإنسان العربي . فهو يتجاوز الأداء المجرد الذي يعبر عنه النحوي بالتمثيل ومعنى ذلك أن الابداع كامن في طبيعة اللغة العربية نفسها » .

ثالث هذه البحوث المدرجة في المحور السابع (الأخير) للدكتور سعد مصلوح وقد جاء موسوماً بـ « مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية » .

في البداية ننبه قارئ هذا البحث إلى أن ما جاء في آخره بالصفحة الثامنة والستين وثمان مائة وكأنه خاتمة له إنما هو خاتمة لبحث آخر هو بحث د . سعيد السريحي الأنف ذكره . وهو فيما أعلم الخطأ الطباعي الوحيد في تصنيف مادة هذا الكتاب الضخمة الدسمة .

في هذا البحث أمور كثيرة مهمة لكن أهمها من حيث القيمة ومن حيث المساحة التي خصصت لها أيضاً مسألة النظرية الجديدة التي قدمها مصلوح في قراءة « مفتاح العلوم » للسكاكي . يرى مصلوح أن جميع الدارسين بلا استثناء يضعون السكاكي على رأس « الاتجاه التقعيدي » ويحملونه وزر ما أصاب

البلاغة من جفاف وعقم وجود . أما هو فيرى أن مفتاح العلوم وإن عد بداية للتأليف في الاتجاه التقعيدي فهو من كتب « الاتجاه الأصولي » التي تؤصل لدراسة الظاهرة الأدبية وهو يشارك في هذه الخاصية كتاب حازم القرطاجني « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » وقبله كتابي « دلائل الأعجاز » و « أسرار البلاغة » للجرجاني وغيرها من الكتب التي نزعنا إلى معالجة القوانين العامة لظاهرة الأدب وبيان أصولها الفلسفية والنفسية . وإذن فإن كتاب السكاكي لو أنه فهم على الوجه الصحيح ما كان ليعد في الغابرين لذلك يرى سعد مصلوح أن « المفتاح » ما يزال في حاجة إلى مفتاح .

يستعرض الباحث أحد عشر وجهاً من الوجوه التي عاقت البلاغة العربية وتعوقها عن القدرة على درس الأدب درساً معاصراً مما تنهض له الأسلوبيات اللسانية في العصر الحديث على خير وجه . ورغم لك كله لم يفقد مصلوح الأمل في تحريك هذه البلاغة وجعلها تضاهي الأسلوبيات اللسانية في دراسة الأدب وذلك بالانطلاق من كتاب السكاكي الذي يُجمع الدارسون المحدثون على أن البلاغة العربية قد آلت فيه إلى التحجر والموت . يقول الباحث : « سنحاول الآن أن نقدم حاشية عصرية على صيغة السكاكي نتحسس بها الطريق إلى الكيفية التي يمكن بها أن نعيد تشكيلها بحيث نتجاوز أسباب المباشرة المعرفية بينها وبين الأسلوبيات اللسانية وتصبح مكوناً فاعلاً من مكوناتها القادرة على مقاربة النص الأدبي على نحو علمي منضبط » . ذلك هو بحث مصلوح من جوهره فهو حاشية عصرية على « مفتاح العلوم » كما يقول قدم فيها على طريقتة في التفصيل والتحليل مشروعه فيما يمكن أن يستثمر من وجوه التراث البلاغي استثماراً أسلوبياً عصرياً يجده القارئ في صورته الدقيقة بالرجوع إلى البحث .

البحث الرابع عنوانه « جماليات الالتفات » لواقع مقدمة هذا الكتاب د . عز الدين إسماعيل تلك المقدمة التي أتى فيها على بحوث الندوة جميعها حوصلة وتلخيصاً بما في ذلك بحثه هو ، فأليك بحثه على نحو ما قدمه ملخصاً في تلك المقدمة ، وقديماً قيل « أهل مكة أدرى بشعابها » . يقول : « الالتفات » مقولة بيانية عربية النشأة والتطور ، حتى أن البيانين العرب كانوا يظنون أنه - أي الالتفات - مقصور على اللغة العربية ، ومن ثم كان اقتراحه بمقولة عربية أخرى

هي « شجاعة العربية » والمعنى الاصطلاحي للالتفات يدور حول الانحراف بالنسق الكلامي على مستوى الضمائر بين الحضور والغيبة ، وعلى مستوى زمن الأفعال بين الماضي والحاضر والمستقبل ، حيث لا تطرد الصيغة النحوية المؤسسة للعبارة أو لمجموع العبارات المشكلة لذلك النسق الكلامي ، وذلك لتحقيق أهداف معنوية لا تنهض بها هذه الصيغة في حال اطرادها ، على أن هذه الأهداف المعنوية لا تتحقق في الصيغة المنحرفة ذاتها ، إذ ليس لأشكال الانحراف - أو الالتفاف - دلالات ثابتة بل تتحقق في مستوى يجاوز الصيغة المنحرفة ذاتها ، ويتعلق بدلالة الانحراف في ذاته حينها وقع ، تلك الدلالة التي يسعف سياق النص نفسه حيناً ، والسياق المرجعي حيناً آخر ، على ادراكها . وهكذا يصبح الانحراف من صيغة نحوية إلى صيغة أخرى في النسق الكلامي الواحد مشيراً - دون تحديد - إلى معنى يقع خارج العبارة لأنها تضيق عنه ، بما يؤكد أن عالم المعنى أوسع مدى وأكثر تنوعاً من الصيغ الكلامية الممكنة .

ولأن الالتفات - على خلاف المقولات البيانية غالباً - يتعلق بنسق يجاوز الجملة المفردة ، فقد حاول الباحث بقراءته التفصيلية لابعاده في أنضج صورها كما حددها ضياء الدين بن الأثير في كتابه « المثل السائر » أن يطور على أساسه جملة من أدوات التحليل الأسلوبي رآها صالحة لمواجهة بعض الظواهر الأسلوبية التي استفاضت في نتاجنا الأدبي المعاصر ، وبخاصة في مجال الفن القصصي . وعلى هذا النحو تسفر هذه القراءة لمقولة الالتفات البيانية القديمة عن رؤية بالامكان تطويرها بحيث تصبح أداة منهجية منضبطة للتحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية على اختلاف أشكالها .

آخر بحث في هذا المحور الأخير هو « طراز التوشيح بين الانحراف والتناص » للدكتور صلاح فضل . ليس هذا البحث بالقراءة الجديدة للتراث النقدي ولكنه كما يدل عليه عنوانه دراسة لظاهرتي الانحراف والتناص في الموشح . وهي دراسة لافتة للانتباه من هذه الناحية وتأتي مندرجة في مجال اختصاص صاحبها الأسلوبي . فما هي مظاهر الانحراف أو العدول في الموشح قياساً على القصيدة ، وفيما يمثل التناص فيه ؟

يرى د . صلاح فضل أن انحراف الموشحة الموسيقي يتمثل في ثلاثة مبادئ هي « الاعتماد على التفعيلة وحدة للوزن بدلاً من البحر ومزج البحور في الموشحة

الواحدة وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب لا على الوزن العروضي فحسب . وليست هذه الخصائص من قبيل الرخص وما يجوز للوشاح وإنما هي خصائص مميزة للموشح إذا تخلى عنها فقد هويته وعاد إلى جنس القصيد . وما يدل على انحراف بنية الموشح الموسيقية عن بنية القصيد قول صاحب « دار الطراز » : « الموشحات تنقسم قسمين الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إمام له بها . والذي على أوزان أشعار العرب ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أفعاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعري وما كان من الموشحات على هذا النسج - أي مطابق لأوزان الشعر - فهو المرذول المخذول (. . .) ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، والقسم الآخر ما تخللت أفعاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً (. . .) وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير والعدد الذي لا ينحصر » .

ومن مظاهر انحراف الموشح عن عمود الشعر كما ضبطه النقاد في القديم تداخل المستويات اللغوية فيه إذ يجمع الموشح في نسيجه اللغوي بين ثلاثة مستويات لغوية هي الفصحى المعربة والعامية الملحونة والأعجمية الرومية . وهو تداخل لا تحقق للموشح بدونه . وحين استوت تقاليد الموشح خصص الجزء الأخير منه وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية . على أنه هو الجزء الأهم في بنية الموشح كما سيأتي . وهذه الظواهر الانحرافية كلها هي التي جعلت الموشح ضديداً للعمود الشعري القائم على جزالة اللفظ وشرف المعنى وارتفاع مستوى لغة القصيدة وتفردا دون خلط أو تفاوت .

ولعل مثل هذه المظاهر من الانحراف وغيرها مما عرض له الباحث مسهباً ، هي التي دفعت بالدكتور إحسان عباس إلى أن يقول : « إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إثثار الإيقاع الخفيف الذي يقرب الشقة بين الشعر والنثر . . . » .

أما التناص فإنه قوام الموشح وفضاؤه الأمثل إذ يرى الباحث أن الخرجة تمثل المظهر المحدّد لتعدد الأصوات في الموشحة سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته ، أو كان تعدداً مفترضاً بأن يجتهد الوشاح في تمثل

موقف على لسان شخص آخر يعبر عنه . يقول ابن سناء الملك صاحب « دار الطراز في عمل الموشحات » : « والم شروع - بل الم شروع - في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثباً واستطراداً وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة (. . .) وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من قال أو قلت أو قالت أو غنى أو غنيت أو غنت » . على هذا النحو يكون الموشح مسرحاً لتعدد الأصوات . على أنه يوجد نوع آخر من التناص في الموشح لا يعتمد الشذرات الفولكلورية (مثل الخرجة الأعجمية أو العامية) وإنما يعتمد فلذات شعرية اكتسبت بحكم قدمها طاقات إيحائية متميزة وليس ذلك بمعدود في باب السرقات الشعرية وإنما هو اجترأ على الشعر القديم وإخضاع له إلى بنية الموشح .

ومن مظاهر التناص في الموشح أيضاً تناص الموشحات بعضها مع بعض فقد أخذت كل الموشحات الشهيرة تمثل كما يقول الباحث سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة مما يدخل في باب « المعارضة » أو المفاوضة « بتعبير صلاح الدين الصفدي ولعل موشح ابن زهر (أيها الساقى) واحد من هذه الموشحات التي طنت بها الأقطار ورددها السُّار وعارضها معارض وفافوضها مفاوض .

خاتمة

ذلك هو محتوى كتاب « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » في مجلديه الضخمين اللذين ضما وقائع ندوة جدة المنعقدة تحت هذا العنوان نفسه في أيام مشهودة من عام ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م وقد جعلت لتدارس تراثنا النقدي واشباعه بحثاً وتنقيراً من زوايا نظر كثيرة متنوعة كما تدل على ذلك المداخلات القيمة وما جاء من تعقيب عليها من قبل الحاضرين ، لا يقل قيمة عنها .

غير أن انطباعنا النهائي عما جاء في هذه الندوة وضمه هذا الكتاب الضخم شكله ومضمونه يختلف حقاً عما جاء على لسان أحد ضيوف الندوة وهو الدكتور محمد السيد الجليند - ويبدو أنه من المناطق - ، قال مُعقِباً على بعض المداخلات الأخيرة حسب ترتيب الكتاب : « إن الندوة قد تمخضت عن تيارين : التيار الأول يمكن أن يسمى بالتيار الحداثي والتيار الثاني هو التيار التراثي . . . »

ونقول إن الحدائين كانوا في أوج حدايتهم تراثيين (الدكتور الغذامي مثلاً) والتراثيين كانوا في ذروة تراثيتهم حدائيين ، حتى أكثرهم تشبهاً بالتراث (الدكتور حسن الهويمل مثلاً) . ولنفترض أن تقسيم الجليلند صحيح فإن وجود هذين التيارين متقابلين متصارعين في ساحة النقد الأدبي عند العرب في العصر الحديث دليل على أن هذا النقد في بنيته العامة الشاملة تراثي حدائي، تراثي معاً .

تلك صورة باهرة من جدلية القديم والجديد ، التراث والمعاصرة في النقد الأدبي نجحت مداخلات هذه الندوة كلها تقريباً في رسمها وجلائها .

الهوامش

(١) قراءة جديدة لتراثنا النقدي - أبحاث ومناقشات الندوة التي اقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي في الفترة من ٩ إلى ١٥ / ٤ / ١٤٠٩ هـ الموافق ١٩ إلى ٢٤ / ١١ / ١٩٨٨ م . نشر النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠ - المجلد الأول : ٥٠٣ صفحة ، المجلد الثاني : ٤٩٠ صفحة .

خصام مع النقاد

تأليف : مصطفى ناصف

الصادق قسومة

ما أكثر المصنفات التي تجعل القارىء - في هذا العصر - مجترا من التراث بقايا دارسة ، أو تائها في الحديد ، بين مهامه لا هوادى فيها وكأنه زورق تتقاذفه في خضم الفكر المضطربة أمواج المذاهب وتيارات المناهج ، وما أقل الاعمال الهادئة التي تسمو الى الجدة ، في غير اغراب وترسم الوضوح في غير إسفاف ، تطرح على ذهن القارىء وإحساسه آراء رصينة لم يتقيد صاحبها فيها بمنهج صارم ، ولم يخضع لمنطلقات ضيقة ، وانما وسَّع على نفسه وعلى قارئه حيث تيسر التوسيع ، وطاف في رحاب الادب والنقد ما طاب له الطواف ، فاتحا على المتقبل نفع المتعة والوضوح حيناً أو لفح الحيرة والتدبر أحيانا .

ولعل كتاب « خصام مع النقد » للدكتور مصطفى ناصف عينة من هذه الطائفة الثانية تنقل الى القارىء أصداء نفس خربت مجال النقد حقبا من الزمن مديدة ، ورسخت فيها منه رواسب كثيرة مختلف أوارها .

وقد وقع الكتاب المذكور بين يدي اتفاقا ، ولم تحدثني نفسى فيه - أول الامر - حديثا خاصا لاختلافه عن المصنفات التي دأبت على تدبرها ضمن التدريس الجامعى الذى أضطلع به ، وكدت أنصرف عنه انصرافا لولا بادرة من أحد شيوخنا الذين دأبو - منذ ما يناهز ربع القرن - على سُنَّة مُضْنِيَّة ممتعة في أن هـى الترفع عن راحة الائتلاف واستعذاب عسير الاختلاف من خلال التوق الى ربط المشرق بالمغرب من ناحية ومد الجسور بين الشرق والغرب من ناحية اخرى ، ولا شك في أن توسيع مجال النظر - على هذا النحو - هو خير سبيل بها يربو الجهد وتزكو المعرفة ، لكن الثمن باهظ لكثرة ما يرهق النفس والذهن من تمزق واضطراب بين التليد والطارف من ناحية ، وبين المحلى والوافد من ناحية اخرى غير أن نبل المقصد ومضاء العزيمة قد قهرا الخوف وعصفا بالتردد عصفا حتى بدا مترسمو هذه السنة أشبه بالفراشة تهفو الى النور بسحرها وقد قاربت الاحتراق ، لكنها لا تزهد ولا ترتد ، كما لا ييأس هؤلاء ولا يكل لهم عزم ، فكأنهم يحققون قول المتنبي :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتي على قدر الكرام المكارم

ومن أعظم من يتحدى السهولة والاسفاف ليرهق النفس عسرا في تسلق وعرج
الجبال وقد جلمد الصخر ؟ ومن أقوم قيلا ممن تكون بنات ذهنه نتاج تدبير
طويل ، وصبر على الشدائد ممض ؟ ألم يقل بيفون (1707 - 7788) في
خطبة دخوله المجمع الفرنسي « ليست العبقريّة سوى طاقة كبيرة على الصبر في
دروب المعارف » ؟

ولما رمت أن أجعل هذا الكتاب مدار مقال عراني تردد كاد يصرفني عما هممت
به ، فأنكص على عقبي ، وكيف لا تعتورني الحيرة وأنا واع أن الكلام على
الكلام صعب كما قال أبو حيان التوحيدي ، فكيف بالكلام على النقد ، وكيف
بالكلام على الخصام ، وكيف بالخصام الذي يشنه ناقد طال تمرسه بالادب ؟
ترددت فترة ثم انقلبت الى الكتاب محصيا ، فوجدته يحدثني بأحاديث شتى ،
وعندها عقدت العزم على النظر في الافكار ، ورضت النفس على التريث في
الجزئيات ، والصبر على ما عسر منها أو غمض أو بعد به الزمن ، فلم يعد له من
الامتناع والروث وشد القارئ ما كان له زمن جدته ، واني لواع منذ البدء ،
أننى لست ببالغ الا بعض ما أريد ، وذلك لاسباب شتى أهمها أن هذا الكتاب
ليس مدونة واحدة ، وانما هو أشبه بمجموعة ملفات ضمها مؤلف قوامه ١٨
فصلا موزعة بين أبواب ثلاثة تقع على ما يقارب ٥٠٠ صفحة ، وهى منتسبة الى
مجال اللغة والشعر أساسا ، لكن اختلاف ما بينها من زوايا النظر ومراحل الرأى
يجعل اتخاذها مجتمعة - مدار مقال أمرا مستحيلا ، لان ما يمكن أن يقال في منهج
فصل معين لا معنى له اذا طبق على فصل آخر ، وما يجوز أن يصح في جزء من
الكتاب يعسر أن يكون كذلك في اجزاء اخرى ، وشر الآراء ما كان تعميما ألم
يقول مونتاني : M.E.de Montaigne (1558 - 1595) ان الاحكام الممعة لا تكون الا
اعوجاجا أو زيفا أو خطلا ؟ وعلى هذا الاساس رأيت أن أقل الباطل وأخف
البلاء اجتناب التعميم ، والاكتفاء بملحوظات نأمل ألا يرى فيها القارئ

الحصيف حيادا عن الجادة ، أو بعدا عن القصد ، وألا يجد فيها الاستاذ ناصف غضاضة ولا تزلفا .

يعتبر الدكتور ناصف من جيل نهل القديم والحديث معا ، وقد شاءت له ظروف التاريخ أن يكون امتدادا لجيل عمالقة تربعوا على عرش الثقافة والفكر طيلة الاربعينات والخمسينات على وجه الخصوص ، وقد متح من روافد كثيرة وأسهم في النشاطين الثقافي والعلمي في أطر كثيرة يقع النادى الادبى الثقافى بجدة في مقدمتها ، وقد عاشر هذا الرجل النصوص حقبا من الدهر ، مهتديا بمنارات عديدة بعضها من مدونات تراثنا وبعضها الاخر من نتاج الجامعات ودوائر البحث العلمى فى الغرب ، وقد ضمن نتاج أفكاره ولب آرائه طائفة من الكتب ولم يتيسر لنا أن نتصفح منها سوى ثلاثة (تضاف الى الكتاب الذى هو منطلق مقالنا) هى :

- رمز الطفل : دراسة فى أدب المازنى .

- قراءة ثانية لشعرنا القديم .

- اللغة بين البلاغة والاسلوبية .

ولئن لم يكن من همى - مقامى هذا - أن افصل القول فى هذه المؤلفات جميعا ، فأننى لا أستطيع صرف نفسى عن أمرين بدوا لى أساسيين فى فهم اتجاهات الاستاذ ناصف :

- ميله الى الاعتناء بالتراث لكونه من أبرز مقومات الهوية الثقافية ، وحرصه على تذليل ما يحول دون التعامل العميق معه ، والدعوة الى تقبله على نحو شامل تتظافر فيه جوانب الذات جميعا بلا قهر ولا تحجر ولا عسف ، واعتبر كتابه « قراءة ثانية لشعرنا القديم » مثالا يجسم ما ذكرنا ، ولعل فى هذا الاهتمام بالماضى استكناها - على نحو ما - للحاضر وايغالا فيه ، ألم يقل الفيلسوف الان (AC Alain - 1868 - 1951) « ليس التاريخ ماضيا ولّى فحسب ، وانما هو أيضا حاضر غامر » .

- نظره فى عناصر علومنا اللغوية ومكوناتها نظرا شاملا ينطلق من الأحوال معرجا على الأطوار الرئيسية غير باغ ولا جائر ، ساعيا بما يراه للصواب رجحانا ، موزعا مجال النظر - ما وسعه ذلك - على الأدباء والمتكلمين والنحاة

وأهل المذاهب ، حتى يدانى واضعى أمهات النقد ، عارضا في هذا كله نماذج شعرية ولغوية ومتحسنا بدايات التعقيد ومنطلقات التنظير في جنوح الى توسيع رحاب الفكر حتى يلائم طبيعة الفن ، والفن في جوهره نفور من التحديد ، وكان الفيلسوف كونت A. Conte (1798 - 1857) يقول لا شيء أشد على الفن من ضيق الرؤى ويمكن أن نعتبر كتابه « اللغة بين البلاغة والاسلوبية » مثالا يدعم الخاصية التي ذكرنا .

ولم يخل كتاب « خصام مع النقد » من تجلى النزعتين السالفتين فكان مشيرا الى مؤلفه ، محيلا عليه ، وفي قوة هذه الصلة نغم من الاصاله بين لم يجل دون أشياء بدت لنا دون ما ينبغي في مثل هذا العمل ، واخرى بدت لنا سمة نضج ورجاحة ، وثالثة كانت أشد تعقدا وأحوج الى النقاش ، وسرتب ملاحظتنا وفق الطوائف الثلاث المذكورة .

١- ان مادة كل فصل لم تكن استقصاء دقيقا لعناصر مسألة ذات حدود بيّنة ، وانما هى - في الغالب - اشارات وملاحظات لا تخلو من صواب ورواق ، لكنها لا ترقى الى الترابط الذى به تكون دراسة أكاديمية وثيدة دقيقة ، فاعتبرناها - في صميمها أقرب الى الشتات الطليق منها الى البناء ذي الحدود المضبوطة .

ان المؤلف قد سعى الى تنويع المراجع فاعتمد طائفة من الكتب تعد - في الغالب - من الامهات التى عليها معول النقد فى عصرنا ، لكنه لم يحرص - فى بعض المواضع - على ذكر الاحالات موثقة بالصفحات (ومثال ما ذكرنا الفصول ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧) . وقد يبدو تحديد الصفحات أمرا هينا ، لكنه فى عرف الاكاديميين ركن بالغ الاهمية من أركان البحث الجاد لانه يؤكد الامانة العلمية ويساعد على رسم الحدود بين ما هو للنقاد الباحث ، وما هو لسواه ، فيكون ما لقيصر لقيصر وما لله لله ، وهو - الى هذا كله - علامة تهدي القارئ الى أحوال المسائل ومنطلقات الآراء .

إن الناقد يسوق بعض آرائه فى خصائص النقد الحديث دون أن ييسط الاسس النظرية التى تنطلق منها المذاهب المذكورة ، والمناهج التى يستدعيها تطبيقها ، ولعل هذا الاغفال راجع الى القارئ المتصور فى ذهن كاتبنا ، وهو -

على الأرجح - قارئ متضلع من أغلب نظريات الادب ومناهجه ان لم يكن راسخا فيه رسوخا ، لكن هذا الاحتمال على فرض توفره دائما - لا يبيح للكاتب حرمان طلاب العلم ، ولا سيما من كان منهم مبتدئا ، من الاطلاع المدقق على منجزات الفكر الحديث وتعريفهم بالممارسات النقدية عند الامم الاخرى ، والاستشارة بآراء الكاتب مطبقة على مادة محدودة ومقومات مضبوطة ، أليس في هذه الطريقة سبيل الى معرفة واعية بها يتيسر الفهم وإدراك الخصوصيات؟ وان مثل هذه المهمة لهى من أمر شيوخ النقد لانها عسيرة على المبتدىء ما لم يأخذ بيده أهل التمرس .

إن العنوان دال على اتجاه الكاتب الى النقد ، غير أن متصفح الكتاب سرعان ما يتبين أن المادة أوسع من العنوان لأن فيها تداخلا بين الاتجاه الى النقد ، والاتجاه الى الكتاب (وخاصة الشعراء) والنظر في بعض المدارس النقدية والادبية . .

إن الاستاذ مصطفى ناصف لم يلتزم منهاجا واحدا ، ولا ميدانا واحدا فلم يحصر مادته (أو خصامه) في النقد ، وانما تأرجح في الحقيقة بين مذاهب شتى منها نظريات النقد ، وتاريخ النقد ، وطرائق النقد التطبيقى ، وهى مجالات تختلف عن النقد - بمعناه المحدد المحصور في ممارسة النص ، وهى ذات قضايا ومفاهيم مخصوصة ، ومناهج وآلات متباينة ، ومثل هذه الطريقة قد تكون محمودة كما ، ولكنها ، على الأرجح - محيرة قلقة كيف .

دأب أهل البحث والدراسات العلمية على ذكر المفاهيم والمذاهب ذات الأصول الأجنبية في لغتها الأصلية (باللغة اللاتينية) مع الالفاظ التى عربت بها في لغتنا ، والاحالة على المصادر الأولى التى هى أصولها ، ولهذا الطريقة فضل الامانة والدقة العلميتين ، وفضل مساعدة الباحث والقارئ على الرجوع الى ينباع الأولى لتدقيق المفاهيم وادراك الفريقات ، وكنا ننتظر من الدكتور ناصف تعريفا - وان وجيزا - بأعلام المذاهب ومدوناتهم ، لكننا - مع الاسف - لم نلاحظ عنده اهتماما بهذا الأمر ، وانما لاحظنا - فى الغالب - اكتفاء بايراد اللفظ العربى الذى لا يعبر بدقة عما تؤديه اللغة الاصلية التى ظهر فيها ، وفى هذا

السياق وجدت مصطلحات غير بيّنة مثل مصطلح « تاريخ الفكر الادبي » ونحن نعرف تاريخ الادب (Histoire de la litterature) وتاريخ الأفكار (H.des idées) أما « تاريخ الفكر الادبي » فلا نعرفه علما مستقلا - كما وجدنا - أخيرا - تسميات لا ندري أيقصدها الاستاذ ناصف قصدا أم أنه غفل عما وراءها من خلفيات : ففي الفصل ١٣ قدم لنا جملة من الآراء القيمة عن البنيويين (Structuralistes) ، ولكنه أطلق عليهم اسم « الشكليين » وبدا لنا غير مقرر بفضلهم ، والحال أنهم كانوا فتحوا في شرح النص مبينا ، ذلك أنهم عزفوا عن مقارنة النصوص الادبية من خارجها « أى انطلاقا من الزوايا النفسية والاجتماعية والتاريخية » ووجهوا اهتمامهم كله الى النص ذاته ، أى إلى جملة لبناته اللغوية التي يتسبب اليها النص ذاته ، أى الى جملة لبناته اللغوية التي بها يتسبب النص الى مجال الكتابة الفنية ، هذا فضلا عن أن تسميه الشكليين (Formalistes) كانت - تاريخيا - تسمية تهجين أطلقها على هذا المذهب الثوري الجديد أعداؤه من أساطين المذاهب السلفية التي كانت سائدة آنذاك في أوروبا ، وقد قصدوا بها - باطلا - حصر قيمة هذا المذهب في الخارجى التافه ، والحال أن هؤلاء فضل الانكباب على تركيب النص في كل عناصره وعلاقاته ، وما زال بعض أعلام النقد يمتحون من معين هذا المذهب ونذكر على سبيل المثال جيرار جنات (G. Genette) وفرياس (A.J.Greimas) .

وقد وجدنا بعض الجفوة ازاء أفكار لم تأتلف مع ما ألفناه من منطق البحث العلمى وتقاليده أهله فيه ، ونسوق منها ما يلي :

إن الاستاذ ناصف قد أخذ (فى الفصل ٩) برجسون على موقفه من اللغة ، وقال أن هذا الرجل لم يعرف ناقدا ولا رجل لغة وبلاغة ، وانما هو فيلسوف يقتضى الانصاف أن نراعى اختلاف مرصده عن الزوايا التي يطل منها النقد - عادة - على مجالى الشعر واللغة . ومن هذا القبيل نسوق كذلك استشهاده برأى برونيتار فى الشعر ، والحق أن الرجل قد عرف بتاريخ الادب ، ولم يجمع جملة العلماء على فضله فى النقد الادبي ، وذلك لما عمد اليه من اخضاع الادب لما ليس

منه بتطبيق قوانين التاريخ والعلم عليه ، وأيا كان الامر فلا يعد برونتير حجة في مقارنة النص الشعري (ص . ١٥٨) .

احسنا - في بعض المواضع - بأن في لغة الكاتب اجلالا لمكونات التراث يظهر باستعمال ألفاظ من قبيل « العظيم » (ص . ٣٨٨) . . وخطا من بعض أعلام الغرب يظهر في استعمال ألفاظ من قبيل زعموا ، يظنون . . ولم نألف مثل هذا الانحياز في مجال العلم ، وقد بدا أحيانا صريحا في مثل قوله « انى أشعر أحيانا أن قراءة النقد الغربى قد أدت الى نتائج متناقضة » أدت أحيانا الى ما يشبه الانحراف والوحشية لان صاحبها يحاول النجاة من خلال التشبث بغيره « (ص . ٢٣) ، وانى لجنوح الى انكار مثل هذه الفكرة لان المعرفة لا تزكو وتصح الا بقراءة ما يعاضدها أو يدحضها ، واذا كانت القراءة مؤدية أحيانا الى ضروب من القلق ، فذاك من بقطة الذهن وقد اعتورته الفكر وتشابكت من حوله الدروب ، ولما تنهيا له بعد قدرة على الاختيار ، فالخيرة ليست بالضرورة علامة انحراف ووحشة لانها قد تكون سمة حياة ومقياس حركة تعضد من المعرفة ما اهترأ ، وتزرع مكانها بذور التجديد والتطوير ، فكأن الخيرة - على نحو ما - وجه اكتمال وامتلاء ، وفي هذا المعنى أشار صاحب اللسان الى أن :
حار واستحار بمعنى اكتمل وبلغ أوجه واستشهد بيت ابى ذؤيب :

ثلاثـة أعـوام قلما تجـرمـت

تقضى شـبابـا واستحار شـبابـا

كما ربط العلماء الخيرة بمعنى الامتلاء واستشهدوا بقول لبيد :

حتى تحـيرت الـديـار كـأنـها

زلف وألفى قـبـهـا المحـزوم

ثم أليست وحشة الثراء وتعدد الروافد أفضل من أنس الفقر والاكتفاء بما هو مألوف من معارفنا ؟

أما مسألة الربط بين النجاة والتشبث بالغير ، فلا نقول بوجود هذا الترابط دائما ، ولكننا نرد الامر كله الى طبيعة ما عند غيرنا ، فان كان علما صحيحا ومعرفة مجدية ، فليس لنا عنه محيد ، ولا مناص لنا من أخذه بلا صغار ولا

غضاضة ، وقد أمرنا ديننا الحنيف ورسولنا الاكرم (صلى الله عليه وسلم) بطلب المعرفة دون النظر في مصدرها في حد ذاته ، وعلى هذا المنهج القويم دأب أسلافنا من جلة العلماء - اثناء نير الحقب - على النظر في معارف الامم ، فتدبروها واستوعبوها ، ثم قوموا معوجها ، وأتموا ناقصها ، واستطاعوا بفضل انفتاحهم واجتهادهم أن يشبوا بالانسانية على مدارج العرفان وثبات قل أن قدرت على مثلها أمة اخرى ، طيلة مراحل التاريخ البشرى المعروفة ، ثم - من - ينكر في العصر الحديث - فضل طه حسين وأضرابه وقد تعلموا - في رأينا - من الغرب أكثر مما تعلموا من الشرق ؟

واذا صرفنا النظر عما لم نسترح اليه تجلت لنا في هذا الكتاب محاسن كثيرة منها :

٢- ان الاستاذ ناصف قد أدار خصامه ونقده حول اللغة ، فجعلها مادة وأداة ومعتمدا ، وهذا المذهب - في رأينا - من عزم الأمور باعتبار اللغة مادة الادب الاولى (Matériaux) ثم ربطها بالشعر أساسا لما بين الشعر واللغة من وشائج خاصة ، اذ اللغة تدين للشعراء أكثر مما تدين لغيرهم ، فالشعراء لا يستعملون اللغة استعمالا مختلفا فحسب ، وانما هم - الى ذلك وبذلك - يعطون أساليب خاصة في التفكير والاحساس ، ثم أن فعل العظام منهم في اللغة يعتبر طفرات جديدة في العقل وطرائق فذة في الاحساس ، وقد فطن أجدادنا الى أهمية اللغة فجعلوها منطلق تصانيفهم وعلومهم ونظرياتهم ، وتكاد الامم تجمع على نفس الظاهرة ، وكان فولتير (F.M.A voltaire) (1694 - 1778) يقول أن للاهتمام باللغة فضلا كبيرا في ظهور المعاجم وأمهاات كتب العلم .

لم يصرف جفاف اللغة كاتبنا عن طلاوة الشعر ، فاعتبره « حمال أوجه » (ص ١١٩) يقول : « ان للاهتمام باللغة فضلا كبيرا تكون الابعاد أوسع من الاشارة والمعني أبعد من العبارة ، ألم يقل رؤوس الحداثة أن ميزة الشعر تعدد الوجوه واندياح الدوائر » كـ « الماء يرمى فيه بالحجر » على حد عبارة ابن الرومي ، وقبلهم قال أبو اسحاق الصابي : « أفضل الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه » حتى ذهب غلاة هذا الاتجاه في عصرنا الى أن

المعنى مفتوح ولا تقف أمامه الا حدود التأويل ، لكن ابحار مصطفى ناصف في تحسس « أوجه » الشعر يدل دائما عن استحالة تأدية النقد لكل ما في الشعر ، وما أحسن قوله : « ان الشعر يظل دائما أكبر من أى معادل نصنعه له » (ص ١٢٩) وتذكرنى هذه الجملة بما يروى عن اسحاق الموصلى من أن المعتصم سألّه يوما : « أخبرنى عن معرفة النغم وبينها » فرد عليه بقوله « ان من الاشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها اللغة » .

إن صاحب هذا الكتاب على ميله أحيانا الى التبسيط - لم يغتر بسهولة بعض القضايا في ظاهرها ، فسعى الى التعمق وتوسيع مجال البحث في مسائل قد تبدو للقارئ الغر من البسائط والمسلمات ، ومن هذا القبيل حديثه (الفصل ١٨) في الاستعارة ومشارب النظر اليها بين « سيكلوجية الادراك » وقضايا اللغة وعلم الجمال والدلالات الشعرية ومقومات الرمز . . ومثل هذه النزهة - وان لم تشف غليل الباحث اسهابا وتفصيلا ، فانها - لافتة الانتباه - الى دروب في البحث ممكنة ومذكورة بوجوب نفوذ الغبار عن بعض أدواتنا القديمة في فهم اللغة والشعر ، ولكن بذهن يقظ مستنير بمعارف جديدة واعدة .

أعتقد أن الدكتور ناصف قد سعى الى طبع أسلوبه وطريقته بطابعه الخاص ، فلم يقيد نفسه بما عرف عن طرائق النقد والبحث العلميين ، ولم يلتزم بمنهج واحد ولا بأثر واحد ، وكأنه يتوق - على هذا النحو - الى اعطاء الفكر خاصيته الاولى التى هى تحدى الحدود جميعا ، وفي هذا المعنى كان موليار يقول : (1673 - 1622 J . B . P . Moliere) ان الفكر المستقيم نفور بطبعه من الغلو ومن الانحصار في الحدود الضيقة .

وجدت في هذا الكتاب اختلافا في الالوان بينا وتغيرا في المشارب واضحا ، فأحسسته أحيانا مصداق عنوانه لقيامه على خصام لا يخلو أحيانا من حدة ، ووجدته أحيانا اخرى يتزحزح عن النقد لينصرف الى الفهم الرصين ، وقد يجنح الى تجاوز جفاف الفكر وصرامته نحو طلاوة الاحساس ورقته ، وليس أبدع من تفكير سوى تسنده عاطفة جياشة ، وهذا ما قصده ديدرو (1784 - 1713) D.Diderot بقوله : « ان فكر بلا احساس هو ملك بلا رعية » وما أكثر ما تكون

هذه الطريقة مجدية باعتبار ان الاحساس - على حد عبارة لاروش (1613 F.de la Rochfoucauld - 1680) « خطيبا أفوه يستطيع اقناعك دون سائر الخطباء . وربما خلق الدكتور ناصف ، فهفا الى تعامل روحى مع الادب ، أو قل سعى الى هدم حدود الاشكال وتطلع الى الاعماق رادا بذلك الامور الى جواهرها الاولى التى اعتبرت أصلا مشتركا أكده هيجل بقوله (1770 - 1831) (G.W. F. Hegel) « ان الفن والدين والفلسفة لا تختلف الا فى ما تكون عليه من أشكال ، أما الجوهر والمدار فواحد » .

ولعل فى تضافر هذه الطرائق واجتماع هذه الروافد تحديدا لفهم الدكتور ناصف للثقافة الادبية باعتبارها ليست معرفة جافة يقف تعاملنا معها فى حدود الفكر ، وانما ترام مزيجا معقدا من الفهم والتذوق والاحساس تتقبله الذات بجماع ملكاتها ، فتهتزله تارة اهتزاز المنتشى ، وتفرق طورا لما يطرحه من قضايا يعينى يقينها الناظر الطب ، ولكن هذا الارتجاع - هو بالاحرى - سمة امتلاء لا وصمة خواء ، بل لعله علة الفن الاولى ألم يقل براك (1882 Gbraque - 1963) « ان الفن وجد ليرنق ؟ »

وجدنا فى الكتاب أيضا ما يشهد بسعة أفق الكاتب وبعمق وعيه وبجراته على تنزيل المسائل فى مهب كل ما يكتنفها من معطيات ، رافضا - بذلك - فصل الموضوع المدرس عن كل ما يتطلبه او يؤثر فيه ، ولنا (فى الفصل ١٧) حجة على مثل هذا التعامل وقد اختصرها بجلاء تام فى الجملة التالية « ان أزمة التعامل مع النقد هى أزمة تعامل واسع فى حقول أخرى » (ص ١٢٥) أو فى قوله « أن علمنا بلغتنا ضئيل لاسباب كثيرة بعضها قديم » (ص ٤٣١) .

وفى اطار وعى الكاتب . بخصوصيات مكونات الثقافة عندنا نورد أيضا قوله « ان وعينا بأنفسنا لن يتم الا بالمثابرة الشخصية لان ظروف لغتنا وتطورنا لا تشبه غيرها من الظروف » (ص ٤٠٦) ، وهذه الفكرة - لصوابها ووضوحها - غير محتاجة الى شرح ولا الى احتجاج ، ولعل الهاجس المتصل بها هو الذى دفع الدكتور مصطفى ناصف الى حذر شديد ، بل الى انكار تطبيق طرائق الغرب على أدبنا ولغتنا تطبيقا آليا ، ولا نعتقد أن مثل هذا الموقف ناتج عين انتصار

الكاتب للهوية العربية في الادب بقدر ما هو رد فعل على انبهار بعض النقاد بالمفاهيم والطرائق الوافدة وغلوهم في الانتصار لها فهم يلهجون بذكرها وفاتهم انها نتاج نظم وأطوار خاصة بالغرب ، ولا شبيه لها في مراحل حضارتنا وفكرنا ، فهي ذات أسس فكرية وجمالية وعقدية أنتجتها حضارة مخالفة ، وهي نابعة منها محيلة عليها ، وقد قدت أساسا لتعالج نصوصا تخالف في روحها نصوصنا هذا فضلا عن كونها لم تبلغ في ذاتها من الصواب ما به ترقى الى اليقين المحض ، وحسبنا أن نذكر هنا أن لوكاتش (G. lukacs) وهو أول من نظر بعمق في جنس الرواية وقد أشار في مقدمة مؤلفه نظرية الرواية (Theorie du roman) الى أن نظريته لا تنطبق على جميع الروائيين ، كما أن بروب وهو رائد كما أسلفنا عظيم قد أشار في كتابه شكل الحكاية (Morphologie du conte) الى أن بحثه لا يتجاوز مجال الحكايات الشعبية بقومه .

والى نفس المحدودية أشار فولد مان (L. Gold mann) في كتابه « نحو سوسولوجية الرواية » (Pour une sociologie du roman) بل وقد ينقض باحث بعض آرائه ، وهذا ما فعله جنات (G. GENETTE) في كتابه « الخطاب القصصى الجديد » مصوبا بعض ما وهم فيه في كتابه صور (Figures III) .

ورغم ما أشرنا من ميل الى التراث وحذر في التعامل مع بعض الطرائق الغربية فقد أنف الكاتب من التعصب وجعل كتابه رحلة في المعارف الغربية وخصص لها أطول فصول الكتاب (الفصل ١٣ وفيه ما يربو على ٨٠ صفحة) عارضا أشهر المذاهب الحديثة في التعامل مع النص الادبي عبر مسار طويل ، وقد دلت آراء الكاتب - في هذا الفصل خصوصا - على رصانة بيئة في نشأة التيارات وظهور مقولاتها وتطورها في خضم الاختلافات والتطورات ، كما تتضح هذه القدرة في الفصل ١٤ المتصل بعلم العلامات وقد استطاع المؤلف في مواضع كثيرة - أن يختزل الطرائق المعقدة في جمل قصار لا يتيسر مثلها الا لذي استيعاب عميق وتروصين ومعاشرة للنصوص طويلة ، ونورد رأيه في ثمرة جهود بروب مثالا على ما ذكرنا « استطاع بروب على أقل تقدير أن يفترض أن علم القصص شديد التنوع في شكله وشخصه وأحداثه ومادته يمكن أن يختصر

في طائفة محدودة من الوظائف . . استطاع أن يرد الكثرة الى قلة قليلة .
ولعل خير ما يطلبه الباحث الحصيف تلك الرصانة التي تنم عن جنوح الى
الانصاف متغلغل وتجاوز للانبهار واضح وسعى الى الاعتدال محمود ، وهذا ما
نلمسه في مثل قوله « ولكل عصر ولكل مدرسة اذن ادراكها الخاص للبعد
الاستاطيقى » . واذا ما جعلنا الرصانة لنا أماما في تدبر مواقف مصطفى
ناصر ، تبين أنه لم يبعد عن الاعتدال ، بل وقد أدرك منه جانبا في مواضع كثيرة
بدا فيها نفورا من كل ضروب الشطط ، انه التوسط السهل الممتنع ، أو
هو الابعاد في الضد خوفا من الوصول الى الضد ، وهذا المثل الفرنسي يقول
« اذا ما أوغلت في السير شرقا ، فانك واجد نفسك في النهاية غربا » . وهو
قريب من قول لارهاب (Jdelahrpe - 1739 - 1803) واذا بالغت في الانتصار لامر
أضعته » .

وبعد طائفتي الملاحظات السابقتين أراي ميالا الى مناقشة بعض الافكار التي
بدت لي في حاجة الى النظر ، أو قل هي مدعاة الى تباين الآراء .
III بدا لنا الكتاب - كما أسلفنا - شتات ملحوظات ، ومجموعة من الردود بالمعنى
الفكري العام لا بالمعنى الشخصي الخاص : فإشارة الى الكاتب الفلاني يليها رأي
في النظرية الفلانية ، ثم عرض لمفهوم كذا وهكذا . . وهذه الطريقة تحيد عن
النقد في معناه الصحيح ، اذا الاصل في النقد أن يحصر الظاهرة ويضبط لما حدا في
طور أول ، ثم يبين - في طور ثان - ما فيها من وجوه التميز والاختلاف قياسا
على غيرها وقد ذكر سيبويه أن النقد هو التميز وأنشد :

تنفى يدها الحصى في كل هاجرة

نفى الدنانير تنقاد الصياريف

ويقارب هذا المعنى النقد الغربي أيضا باعتباره يقابل في اللاتينية (Cernere)
في اليونانية (Krinein) وتعني الاولى الفصل (Separer) والثانية التمييز
(Distiguer) وقد أجمع أهل الذكر في هذا الميدان على أن للنقد حلقا متكاملة
يأخذ بعضها برقاب بعض هي : الوصف (Decrire) والفهم (Comprendre)
والمعرفة (Savoir) والحكم (Juger) ولعل صاحبنا لم يلتزم في عمله بهذه الطرائق

خوفا من حصر النص وتوقا الى ما يتيح التحرر من مرونة وترحل بين المجالات والزوايا المختلفة ، وكأنه - يرفع بهذه الطريقة - عن تصلب أهل الاختصاص ويجنح الى النقد كما رآه اناطول فرانس (A. Franc - 1844 - 1924) « ان النقد هو فن التمتع الحميم بالكتب » . غير أن هذا التحرر والنزوع الى الشمول قد يوقعان الآراء في بعض التقطع لكثرة ما يعتورها من تغير الزوايا والمواضيع ، ومراسد النظر ، فيكون التوق الى الافضل منزلقا نحو الادنى ، وفي هذا المعنى يقول الفرنسيون : « ان الاحسن هو في الغالب عدو الحسن » .

يقول الدكتور ناصف في المقدمة (ص ٢٣) : « والتواصل على كل حال ليس يعنى ان نفنى في شيء ، لا أحد يشجع على ضيق الافق والغرور ولكننا لا نشجع على أن نضيع في الزحام » في هذه القولة اعتدال ورصانة ألفناهما من الكاتب » .

غير ان الجملة الاخيرة - وان بدت من أحد وجوها مقبولة - فانها قد تشي ضمنا بالنفور من الزحام والخوف من أن نجعل أنفسنا في مهب المعارف الوافدة والطرائق الجديدة باعتبار هذا الوضع ضياعا يعصف بهويتنا ويكاد يفسد يقيننا افسادا ، وفي مثل هذا الاحساس - ان صح - حياد عن طبيعة الأمور ، لان الجديد دائما مولد للغربة ، ألم يقل أحد أسلافنا « كل قديم جديد في عصره ، وكل جديد خارجي في أوله ؟ » هذا فضلا عن أن في القديم ركونا الى السهولة واليسر ، وارتياحا الى المعارف المألوفة وكرها لحك فكرنا على فكر غيرنا ، وفي هذا السلوك غفلة عن منجزات كثيرة دخيلة وتشجيع على فقر الاكتفاء بالمألوف وتغذية للتيه والاعجاب بما أنجز أسلافنا ، وتفويت لفرصة الاطلاع الحر الذي عليه المعول في تعميق الاستكناه وتوسيع المعرفة .

أورد الاستاذ ناصف في مقدمة كتابه قول مالك بن نبي (ص ١٩ - ٢٠) : « ان المجتمع العرب اذا تأمل في الثقافة الغربية ، عليه أن يميز بين الافكار الصالحة والافكار غير الصالحة . . » ومثل هذا القول لا نرى فيه اضافة مقنعة ، لانه رائج منذ منتصف القرن الماضي ، بل ويكاد تواتره عند الادباء والمفكرين يكون مجوجا ، هذا فضلا عما يمكن ان تؤديه الفكرة السابقة من تقييد

بالمجس النفعي في التعامل مع الفكر والثقافة ، وهذا أمر لا يخلو من خطئ ، لما صح عند أهل الذكر من أن الفكر أسمى من أن يترد الى الغايات النفعية باعتبار أن الحاجات ليست من جوهر العلم ذاته وانما هي من بعض نتاجه . ويضيف الكاتب ؛ (ص ٤١١) « ان الفكرة التي تلائم مجتمعا غربيا في حقبة معينة قد تصبح مضرة في مجتمعا العرب » مثل هذا الموقف يبدو مجديا ، لكنه في الآن نفسه خطر : فهو مجد لانه ينبه الباحث الى عدم الوقوف على المنجزات والى وجوب تجاوزها بنشأ أحوالها ومقوماتها وصلتها بأطوار الحضارة والمجتمعات الغربية ، اذ من المعقول أن كل منهج أو نظرية هو في الحقيقة نتاج حضارى معين وهو - من ثم - غير منطبق وجوبا على كل اللغات والآداب .

أما وجه الخطورة في هذا الرأي فكامن في احتمال فهمه نفيا للمعرفة الوافدة ، تلك التي طلب مثلها أجدادنا من العلماء زمن رقينا الحضارى ، فعانوا شذائدها حتى استوعبوها استيعابا وطوعوها للحضارات الانسانية علامات لم يخدم الزمن وهجها هذا فضلا عن أن اطلعنا الدقيق على المنجزات العلمية الغربية ضرورى ، والا فكيف لنا بمعرفة تلاؤمها مع المجتمع العربى أو اضرارها به ؟ وكيف لنا بنحت كيان ثقافى حى لا سبيل اليه الا « بفهم التراث وتعيين ما يقوم فيه من ناصع المعالم ومشرق الانحاء (وهذا لا يتم) الا بالانغماس في العصر والتوسل بلغته والاهتداء بمفاهيمه على أن يكون ذلك معرفة عميقة لا تستسهل صعبا ولا تستعجل نفعا » (على حد عبارة الاستاذ حمادى صمود) ؟ (ص ٦ من كتابه الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة . الدار التونسية للنشر . سلسلة علامات ١٩٨٨ ص ٦) وما أحسن استيعاب الجديد على وجه يجعله « رفدا للقديم ومعتمدا » (المصدر السابق) .

ونشير أيضا الى أن بعض آراء الكاتب - في هذه الاثر - معبرة عن تضرعه من الحديث مع شبه حنين الى الماضى ، وعلى هذا النحو مدت أواصر الصلة بين القديم العربى والجديد الغربى ، والحق أن هذين - القطبين - على اختلاف الرؤى مؤتلفان ائتلاف الوجه والقفا وهذا يعنى أن تكوننا آخذ - شئنا أم أبينا وعلى تفاوت النسب والدرجات - بالقديم والحديث معا ، بالمحلى والوافد في

آن ، وما أشبه المثقف الحق - في عصرنا - بشجرة جذورها راسخة في تربة تغذوها وتشدها ، وفروعها يانعة في خضم التيارات المعاصرة ، وهى تعيش بفضل جماع عناصرها فلا غنى لها عن هذا ولا عن ذاك .

تمثل فصول هذا الكتاب - مجتمعة - رحلة يتقاطع فيها النقد مع العلم والادب ، على نحو يتحدى قيود الزمان والمكان يرتاد بالقارىء رحابا فاسحا كانت قضايا اللغة قاسما مشتركا بينهما ، وكانت مشارب النقد فيها متعددة تعددا جعل الاثر أشبه بموتور سريع التغيير تنعكس على جنباته أشعة كثيرة هى طائفة كبيرة من الاعلام والمدارس والقضايا المنتسبة الى الشرق تارة والى الغرب طورا ، فمن المتنبي الى رتشاردز ، ومن السيكلولوجيين الى الرومنطقيين ومن أرسطو الى برونيتير ، ومن هوبز الى المازنى ومن كانط الى طه حسين ، ومن سوسير الى ابراهيم ناجى ..

إن هذا الكتاب - فى مجمله - أصداء روافد نقدية وفكرية وأدبية ثرة لا تأتلف مكوناتها بالضرورة لكنها تحيل على ثقافة متميزة ، وتساهم فى استبطان وجدان الدكتور ناصف وسبر ما فى ذهنه من لبنات تراكمت حقبا مديدة وأبت الا أن تعتلج فى ذاته وأن تطلب متنفسا ذكيا رقيقا حيناً - موجعا عنيقا حيناً آخر ، متقلبا أحيانا كثيرة بين أنغام الماضى وقلق الحاضر ، وقد رأينا فيها توقا الى : « اعادة تعريف الثقافة العربية بطريقة تجعلها قادرة على تمثل غيرها من الثقافات دون أن تذوب فيها ، وحسبنا هذا التوق امتاعا ، ألم يقل ، كوبى (F. - 1842 - 1908) Coppee » ان اشتهاء الشيء أروع من تحقيقه ؟

قد يتبرم القارىء - فى بعض المواقع - لتعقد أفكار قعدت به آلهة عن ادراكها ، وقد يضيق بصرامة نأت عما ألفه فى النقد التقليدى من بساطة وطلاوة ، فيكاد يزهد فى المواصله ، وربما ازور عن الاثر ازوارا ، لكنه اذا ما راض النفس على الصعاب ، وعرف لكل ضرب من الكتابة اصوله ولغته ، وانصف الاستاذ ناصف فنظر اليه مخضرم واقعا فى منزلة بين المنزلتين ، فلا هو من هؤلاء ولا هو من أولئك ، اذا ما تيسر للقارىء ما ذكرنا استطاع أن يخرج من

الكتاب بطائفة من الآراء صالحة رام كاتبها شمول أهم نظريات عصرنا ،
وحاول - أحيانا - أن يختبر أثرها في نتاجنا العربي .

قد وجدت في هذا الكتاب بعض المباشرة لما ألفته في المؤلفات العلمية ، لكنها
مباشرة لا تحفظ ولا تعيظ ، وانما هي صدى وقائع كثيرة سداها النقد العربي
المعاصر ولحمتها من فيض الغرب الحديث تارة ، ومن همس الذاكرة العربية
طورا وكانت في مجموعها منطلق « خصام » الدكتور مصطفى ناصف مع
النقاد ، خصام كثيرا ما ارتد الى ضده ، ونحا بالقارىء نحو الاحساس الرقيق
والتأمل الرصين ألا ترى الى البحر كيف تردك أمواجه الصاخبة الى الشعور
بالصمت والسكون وتذوقهما جرفا ؟

لا يسعنا في خاتمة هذا التقديم سوى أن نقدم الى القراء الكرام سالف
اعتذارنا عما قد تكون وقعنا فيه من خطأ بلا قصد ، أو تحريف بغير حق أو
تأويل بلا قرينة ، وإن نرجو الدكتور ناصف أن يتقبل برحابة صدر ما في هذه
الصحائف من صواب أو اعوجاج ، وشفيعنا أننا رمانا مد جسور التواصل من
خلال خواطر ألت وكرهنا أن تلازم الصدر فألقيناها الى تدبر غيرنا ، فإن
صادفت افادة أو قبولا فذاك ، وإن كانت الأخرى ، فرجاؤنا أن تكون
ملاحظاتنا منطلق نقاش خصيب ، ولبنة متواضعة في التواصل بين المهتمين
بثقافتنا العربية المعاصرة .

مدخل إلى الشعر العربي الحديث

دراسة نقدية

تأليف : تدير العظيمة

محمد قوبعة

مازال الشعر العربي يشغل الدارسين على مختلف مشاربهم ومازال يطلع علينا كل يوم بدراسة عن الشعر ، قديمه وحديثه ، حتى لكان تلك الدراسات دليل آخر ، إن كنا في حاجة إلى دليل ، على أن « الشعر ديوان العرب » ، وصفوة قوهم ، أو حتى لكأنها تفنيد لقول من قال : ماذا ترك الأول للآخر ؟ ، إذ لا تخلو دراسة من تلك الدراسات من نظرة ثاقبة صائبة إن تصريحاً وإن تلميحاً ، خاصة بعد أن غدا عالمنا قرية ، بل قرية من زجاج ، وأنى للزجاج أن يحجب ما وراءه ؟ فإذا تلك الدراسات مؤثرة متأثرة ، مؤثرة فيما يلحقها متأثرة بما حولها وبما سبقها .

وما من شك في أن تلك الدراسات تعكس - فيما تعكس - سعى الإنسان العربي إلى إثبات ذاته كائناً سويماً واضح الهوية ، وهل من سبيل إلى ذلك أشد جلاء من تناول الشعر ، وهو علامة تميز العرب عن سواهم من الأمم إذا كان مدار الحديث على الأدب فيما استقر من اليقين في الذهنية العربية التقليدية . ألم يكن الشعر آخر قلعة اكتسحتها « الحداثة » بعد أن اكتسحت فنون النثر فنشأ « المقال الأدبي » و « الخواطر » و « الرواية » و « الأقصوصة » وغير ذلك مما لم يكن دراجاً مألوفاً لدى أسلافنا ؟ ألم يظل الشعر - ولعله ما زال لدى بعض الناس - عنوان الأصالة ، به يتباهى العربي بل ويتباهى ويسرى بين التباهى والتباهى تيار خفى يقود خطى بعض الدارسين إلى فهم ما طرأ على هذا النسق من القول من « تحولات » ومن « تغيرات » في مختلف مستوياته فظهرت دراسات تؤرخ لأحوال الشعر الحديث بوجه خاص وأخرى تعمل - من منطلق مقارن - على تفسير ما يحيل عليه من مرجعيات غير مألوفة لدى القارئ العربي إلى جانب ما صار اليوم مألوفاً من نصوص نظرية يتولى الشعراء أنفسهم أو من كان في فلکهم ، تحبيرها ، دفاعاً حيناً وتبريراً وتفسيراً وتنظيراً حيناً آخر .

ولعل الكتاب الذى نروم تقديمه فى هذا السياق (مدخل إلى الشعر العربى

الحديث) ينتمى إلى الصنف الأول، صنف كتب تاريخ الأدب وإن كان لا يخلو من شذرات من الصنفين الثانى والثالث وهو كتاب قد صدر منذ خمس سنوات عن النادى الأدبى الثقافى بجدة، ضمن سلسلة الكتب التى دأب هذا النادى على نشرها فى عزم لا يفلى وفى مثابرة لا تعرف الوهن.

وقد ألف هذا الكتاب الدكتور نذير العظمة، وهو من هو لدى متبعى الحركات الشعرية العربية، جمع بين صفته أستاذاً جامعياً وصفته شاعراً: فالدكتور نذير العظمة أستاذ جامعى معروف وباحث لا يحتاج منا إلى إشهار وهو إلى ذلك من جيل أسهم إسهاماً فاعلاً فى تطوير الشعر العربى: ألم يكن واحداً من مؤسسى حركة مجلة «شعر» (١٩٥٧ - ١٩٦٤) ثم ألم يكن من جماعة «خميس مجلة شعر» الذى كانت تتلى فيه قصائد الطليعة الشعرية كما كانت تدور فيه الأحاديث عن الشعر وعن سبيل «النهوض» به.

إن فى الأسباب التى ذكرت مدعاة إلى الإقبال على هذا الكتاب، وقد فعلت لأننى من أولئك الساعين إلى فهم أطوار الشعر العربى الحديث والى تبين الأسباب الجوهرية الكامنة وراء التحول الذى شهده فى «حركة جماعة شعر»، أقبلت على الكتاب ولسان حالى يردد قوله تعالى: «ولا ينبئك مثل خبير».

أقبلت على هذا الكتاب فألفيته قد قسم، بعد «مقدمة فى ابتعاث التراث وتجديده» (ص ص ٩ - ١٧) إلى ستة أبواب وخاتمة، تطرق فيها المؤلف إلى «التقليد والتجديد» (ص ص ١٩ - ٧٨) فالمظهر التقنى وتطوره (ص ص ٧٩ - ١٠٤) فبؤادر التجديد عند جبران والريحانى (ص ص ١٠٥ - ١٣٦) فريادة الشعر الحر (ص ص ١٣٧ - ١٧٦) فالشعر الحر فى العراق (ص ص ١٧٩ - ٢٢٠) فالحركة التمزوية (ص ص ٢٢١ - ٢٨٨) فخاتمة (ص ص ٢٨٩ - ٣٠٥)، وقد تبع كل ذلك تعريف بالمؤلف وبمؤلفاته فى صنوف الكتابة، نثراً - كالدراسات والمسرح - وشعراً، وهى مؤلفات باللغتين العربية والانجليزية.

أما المقدمة، فقد انطلق فيها المؤلف من اعتبار حركة بعث التراث وأحيائه رداً على الغزو الثقافى الغربى، ومن اعتبارها جزءاً من جهود سعت إلى إثبات

الذات أمام الآخر ، وهى جهود شملت مختلف وجوه الحياة وجوانبها وقد ألح المؤلف على أن تلك الحركة لم تكن حكراً على بلد عربى دون آخر وإن انطلقت بعض تجلياتها من هذا البلد أو ذاك وتنتج عنها نشاط فكري وأدبي لعل أبرز مظاهره الترجمة وإنشاء المجلات الأدبية الفكرية كالمقتطف والهلal وغيرهما وكان دور الترجمة ، مهماً في تطوير الخطاب الشعري وفي إخراجها من التلعب بالكلام إلى التعبير عن الحياة ، فأمكن للمثقفين العرب من خلال المجلات الفكرية الأدبية أن يثيروا قضايا غير معهودة ، في السياسة وفي الاقتصاد وفي الدين وغير ذلك ، إلى جانب بلورة « التعبير عن المشاعر القومية » التي ظهرت في « الأغراض الوطنية » في الشعر العربي وقد « تم إحياء المصطلح الشعري القديم على يد شعراء حركة الاتباع الجدد (أى الكلاسيكية الجديدة) أمثال البارودي وشوقي وحافظ » (ص ١٧) .

وقد خصص المؤلف الباب الأول لتناول « التقليد والتجديد » ، إذ فيها يتجلى ذلك الإنجذاب بين قطبي إحياء التراث وتجديده من جهة ، وإبتداع أفانين جديدة من القول من جهة أخرى وقسم هذا الباب الأول أقساماً تناول في أولها « الحركة الإبتاعية الحديثة » في مصر ، مبيناً السبب الذي يربطه عن إعتبار عبدالله النديم (١٨٤٥ - ١٨٩٦) بداية هذه الحركة ، وهو سبب يعود إلى أن هذا الشاعر ، « رغم إستجابته إلى (كذا) الحقائق السياسية والاجتماعية لعصره واسلتهامه الصراع القومي ضد التدخل الأجنبي في كتابة الشعر » ، فقد « أبقى على التنزيينات الشعرية في نتاجه » (ص ص ٢١ - ٢٢) وفي ذلك ما يكفي لاعتبار « البارودي » (١٨٣٧ - ١٩٠٤) أبا الحركة الإبتاعية الحديثة في الشعر العربي المعاصر « ويستخلص المؤلف ، بعد استعراضه دور البارودي في إحياء السنة الشعرية أن « الجدة التي أدخلتها إنجازات البارودي على الأسلوب الشعري منحت كلاً من أحمد شوقي (١٨٦٦ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٨١ - ١٩٣٢) قوة انطلاق وقادت إلى تطورات جذرية في القيمة الوظيفية للشعر العربي » (ص ٢٦) .

أما الحديث عن شوقي وحافظ ، فقد اتخذ منحى دفاعياً فيما يخص شوقي

ومنحى تقريضاً فيما يخص حافظاً ، فعمل المؤلف على دفع بعض ما شاع حول شوقي مما يتصل بنسبه وبصلته بالبلاط ، وعمل على تأكيد وطنيته وتأيينه « الشرق في إصطداماته مع الغرب » (ص ٢٦) فأدى شعره « الدور اللازم وخدم الغايات المرجوة التي أملتها منه حركة التحول الاجتماعي التي كانت تسعى لأن تنقل الجماعات العربية إلى الأزمنة الحديثة ، فكافأه معاصروه بمبايعته أمير الشعراء » (ص ٣١) والمؤلف لا يتردد في القطع بأن شوقي « شاعر النموذج لا في القصيدة المفردة فحسب سواء أكانت غزلاً أم مرثاة (كذا) أم مديحاً فنهاج الذاكرة الشعرية هي العليا ، والشاعر شوقي كان ينسج على منوالها وفضيلته الأولى والأخيرة هي في الصياغة البارة كفضيلة المنفلوطي في النثر » (ص ٢٨) .

ولئن أوجز المؤلف الحديث عن حافظ إبراهيم بالقياس إلى الحديث عن شوقي ، فإن تقريضه « شاعر النيل » واضح ، وقد أكد فيه غير مرة أنه « ارتبط بحركة نضال الشعب في سبيل الحرية والتقدم » وعبر « صوته الآخاذ » « بفرادة عن مطامح الشعب » (ص ٣١) وإن كان فنه « محدوداً بالتراث العربي » (ص ٣٤) .

أما القسم الثاني من الباب الأول ، فقد خصصه المؤلف للحديث عن « حركة الديوان وتطور المفهوم الشعري » . فأكد منذ البداية أن حركة الديوان واحدة من جملة الحركات التي عارضت جماعة « الاتباع الحديث » ولكنها ، رغم كونها كذلك ، سبقت جماعة « الرابطة القلمية » بالمهجر ، وجماعة « أبولو » وهو ما يبرر إفرادها بقسم وإن يسير (٤ ص) من هذه الدراسة ، وقد ذكر المؤلف في سياق حديثه عن جماعة الديوان أنها حركة تبنت المذهب الرومانسي من مصادره الانجليزية ، واتخذت مساراً نظرياً دعامته أن النفس الإنسانية هي مصدر الشعر لا نماذج السلف ومساراً نقدياً تطبيقياً سعت من خلاله إلى « زحزحة » نظرية الأغراض القديمة ونظرية القصيدة عن مواقعها كما مارسها الاتباع الحديث واستتبنا عوضاً عن ذلك النظرية الرومانسية في جميع مستوياتها . كما أن تلك الحركة سعت ، في منحى آخر إلى « الإبداع

الشعري » ، وكأنها بذلك تجسد ما دعت إليه في المسار النظري وفي الجانب التطبيقي .

والحق أن المؤلف بين وقوف هذه الحركة ، من ناحية الإبداع ، دون ما أعلنت عنه في التنظير مستثناً جهد شكرى في الربط بين أصول الرومانسية الإنجليزية والسياق الوجداني عند العرب . ويستخلص المؤلف ، رغم ذلك ، أن « ضالة إنجازات حركة الديوان في الإبداع الشعري لم تمنعها من المساهمة ، عبر شعر شكرى والنماذج القليلة الأخرى من شعر العقاد والمازني (في) تأسيس مذاهب شعرية جديدة وثيقة الصلة بالمصادر الانجليزية والفرنسية في الشعر » (ص ٤٥) .

وكان المؤلف قد استوقفته ملاحظة أبداها محمد مندور (دون ذكر مرجعه في ذلك) ، ومؤداها أن « النموذج الشعري الذي يستحق إهتمام الأجيال الشعرية هو مطران خليل مطران (كذا) لا العقاد » فعقد القسم الثالث من هذا الباب الأول للحديث عن خليل مطران ، حديثاً يفي بالفرض من كتاب جعل « مدخلاً » إلى الشعر العربي الحديث ، ويوفى حق هذا الشاعر الذي كانت تعتمل في نفسه منازع التجديد ، ومطران يمثل في تقدير المؤلف مرتبة وسطى بين اتباعية شوقي وحافظ واندفاع جماعة الديوان في تجديدهم (ص ٥١) .

أما القسم الرابع ، فقد خص به المؤلف « الاتباعية الحديثة لشعراء العراق » وقد وقف المؤلف على أبرز الخصائص التي طبعت شعر الزهاوى والرصافي وخاصة في باب المضامين التي تبدو أكثر تحرراً مما لدى شوقي وحافظ ، كما عمل على تنزيلهما من الحركة الاتباعية الحديثة في الشعر العربي وبذلك يفسح هذا القسم من الحديث المجال للقسم الذي خصصه المؤلف لـ « حركة أبولو وانتصار الرومانسية » في ضرب من التواشج يجعل القارئ يحس بأن الكلام أخذ بعضه برقاب بعض . وقد بدأه المؤلف بقوله (ص ٦٢) : « إن ما اتسمت به حركة الديوان من إنسجام في المفهوم الشعري لأعضائها (. . .) لم يتوفر لجماعة أبولو التي تعاقب على رئاستها أمير الشعراء أحمد شوقي ، ومطران خليل مطران (كذا) وأحمد زكي أبوشادي ، في عمرها القصير الذي لم

يتجاوز الست سنوات » ، وكأن المؤلف سعى ، من خلال هذا الحكم إلى تأكيد تهافت جماعة الديوان في الجانب الإبداعي - كما أسلفنا القول - وهو تهافت يباثله تهافت جماعة أبولو في الجانب النظري لأن أسس النظرية الشعرية بينهم لم تكن واضحة المعالم ولا متجانسة تمام التجانس ، ومن ثم فإن الدور الذي اضطلعت به مجلتهم وقد أشار المؤلف إلى ذلك وهو على حق « دور أساسي ، لا في نشر إنتاج المبدعين فحسب بل في تجمعهم وتفاعلهم بعضهم مع بعض » (ص ٦٣) .

غير أن دور المجلة لا يقتصر على ذلك ، فقد بين المؤلف أنها مثلت الجسر الذي عبر بفضل القارئ العربي إلى الشعر العالمي ، تنظيراً وإبداعاً . ويذهب المؤلف بعد ذلك إلى بيان أن انتصار الحركة الرومانسية إنما كان على يدى إلياس أبى شبكة في مختلف إنتاجه الشعرى ، لأنه « لم يكن متحرراً من الأسلوب الشعرى التقليدى فحسب ، ولكنه حول مصادر وحيه وإلهامه تحولاً كاملاً متجهاً إلى الطبيعة والمرأة » (٦٥) .

ثم ينهى المؤلف هذا القسم الخامس من الباب الأول باستجلاء « الخصائص العامة للحركة الرومانسية » ، فإذا هى « تقدم الشاعر كإنسان (كذا) فرد وأمانيه وأحلامه مادة خصبة لشعره » (ص ٦٦) .

وينطلق المؤلف فى القسم السادس من هذا الباب الأول للحديث عن « نشوء الرمزية » وقد اقتصر فيه على تناول أديب مظهر وسعيد عقل بإيجاز موافق ما تستوجبه المداخل ، غير أنه رصع هذا القسم ببعض النصوص الشعرية يدفع من خلالها وهم من ذهب إلى اعتبار أمين نخلة شاعراً رمزياً ، لأنه عنده « أقرب إلى الشعراء البرناسيين » ، ليخلص إلى القول بأنه « مهما يكن من أمر فقد التفت الشاعر العربى المعاصر إلى أهمية الرمز ولكن مؤثرات المدرسة الرمزية اقتصرت على الأشكال والصور وخلت من البعد الفلسفى للحركة ككل (كذا) » (٧٤) .

ويختتم المؤلف الباب الأول من هذا الكتاب ، وهو باب يمثل رבעه بقسم يجمع فيه النتائج الحاصلة من دراسة « الرومانسية والحركة الاتباعية » ، وقد

عمل على بيان ترابط الأطوار التي مر بها الشعر العربي الحديث ، وعلى تأكيد الصلة بين كل حركة والحركة التي تلتها ، فلتن « كان صوت الجماعة في جيل شوقي يعلو على صوت الشاعر » ، فإن صوت الشاعر الفرد وصوت عواطفه وأحاسيسه وتصوره الكون هو ما يطبع شعر الجيل الرومانسي .

أما الباب الثاني من الكتاب (ص ص ٧٩ - ١٠٤) فقد خصصه للحديث عن « المظهر التقني وتطوره » وقد بين المؤلف في مستهله أنه « لم يعرف الشاعر العربي وحدة غير وحدة الشكل (. . .) فالوزن الواحد والقافية الواحدة هي كل ما يربط هذه القصيدة من الناحية الفنية لقرون عديدة ، ومن ثم فإن هندسة القصيدة العربية كانت في أغلب الأحيان شكلية لا عضوية » (ص ٨١) وهي هندسة كانت دعائمها الأولى فكرة الخليل الرياضية المنطقية ، وإن أبتقت للشاعر - مع ذلك - بعض الحرية ، تتمثل في اختيار البحر والقافية إلى جانب « حسن الصياغة والنظم » ثم يقارن المؤلف ، بإيجاز ، بحور الشعر العربي ومقاطعها ببعض أوزان الشعر الانجليزي ، ليستنتج أن « العروض العربي عروض كمي في مظهره يعتمد على أساسات كيفية ، بينما تبدو قيم العروض الانجليزي فيما كيفية لا تخلو من الاعتماد على كمية التعداد للمقاطع الصوتية في البيت الواحد ، وإن اختلفت حصائلها من بيت إلى آخر (ص ٨٤) .

وعمل المؤلف في القسم الثاني من هذا الباب (البحور الستة عشر) على التعريف - وإن بإيجاز شديد - بمختلف بحور الشعر العربي ، مركزاً حديثه بوجه خاص على التفعيلات التي تتكون منها تلك البحور ، فكان مدار الحديث على ما عرف بالبحور البسيطة أكثر مما كان على سائر البحور وكأننا بالمؤلف قد أراد بهذا القسم تأكيد أن حركة الشعر التي ستكون مدار الحديث في الأبواب التالية من الكتاب ، إنما هي حركة ستعتمد « التفعيلة » أساساً من أسسها التقنية ، ولما كان الأمر كذلك فإنها حركة تستوحى إيقاع البحور البسيطة دون مراعاة ما فيها من تواز وتناظر وتوازن .

وانتقل المؤلف بعد هذا القسم « التقني » إلى قسم عمل فيه على معالجة « أغراض واتجاهات جديدة » ، وهي اتجاهات شعرية حديثة لا تعتمد على أي

إيقاع كمي ، من تفعيلة أو غيرها ، فالشعر المنثور والقصيدة النثرية تحررت (كذا) تحرراً كاملاً من عروض الخليل » (ص ٩٣) ، ولعل كل ذلك كان نتيجة الحركات السابقة التي ظل أصحابها يسعون إلى التجديد دون بلوغ حده الأقصى وإن نوعوا القوافي واتخذوا أوزان الموشحات ، وذلك هو شأن نعيمة أو جبران أو فوزي المعلوف وغيرهم ، وسعى المؤلف جاهداً في هذا القسم إلى بيان تهافت بعض النقاد وبعض الدارسين وخلطهم بين الشعر المرسل والشعر الحر والشعر المنثور والشعر المنطلق ، وإلى بيان قصورهم عن إدراك خلفيات هذه الأنواع و « تداخل أشكالها » ، فانجرّ عن ذلك الخطأ في تحديد المفاهيم خلط وفوضى في التفكير ، كما انجر عنه خلط في التعبير يمنع من فهم الحركات الشعرية الحديثة ، وقد دفع كل ذلك بالمؤلف إلى تخصيص جزء من هذا القسم لبيان الفروق بين تلك المصطلحات الدالة على مختلف أنواع الشعر .

ويأخذنا الناقد في الباب الثالث إلى « بوادر التجديد عند جبران والريحاني والشعر المهجري وتطوره » (ص ص ١٠٥ - ١٣٥) ، وفي ذلك إنصاف لجبران والريحاني وإنصاف لجماعة المهجر بعد أن خلنا المؤلف غفل عنهم غير أنه تدارك الأمر فانطلق يؤكد أن « محاولات جبران (كانت) ترمى إلى العودة إلى محاكاة الطبيعة ، أي أنه يختلف عن حركة شوقي وجيله بكونه عاد بالأدب وتقاليده إلى صميم الحياة ، إلى الطبيعة » (ص ١٠٧) وفي ذلك ما يذكر بالرومانسية الغربية والعربية على السواء فيما يخص مضامين الشعر وأغراضه ، ولكن تفرد جبران يتمثل في جانب الأشكال - على ما يراه المؤلف - إذ أنه « قام بمحاولات جديدة ليمحو الفواصل بين ما يسمى بالأنواع الأدبية ، من شعر ونثر ، من مقالة وقصيدة ، من قصيدة وقصة وهكذا » (ص ١٠٧) .

وثنى المؤلف في هذا الباب الثالث بالريحاني و « هتاف الأودية » باعتبار جهود الريحاني في التعريف بحركة الشعر المنثور تمثل مع جهود جبران عاملاً مساعداً على « تقبل الحركات الجديدة التي كانت تسعى إلى خلق شكل شعري جديد يختلف جوهرًا وشكلًا عن القصيدة التقليدية » (ص ١٢٠) .

ويعقد المؤلف الباب الرابع لقضية طالما خاض فيها النقاد والباحثون

ومؤرخو الأدب ، وهى قضية « ريادة الشعر الحر » (ص ص ١٣٧ - ١٧٧) وما من شك فى أن موضوع هذا الباب يفرض على الباحث منهجاً تاريخياً دقيقاً ، يقصد منه إلى تتبع الظاهرة منذ نشأتها إلى أن اكتملت .

وقد بدأ المؤلف هذا الباب بضبط غرضه منه وهو البحث عن الحقيقة العلمية دون سواها ، وما من شك فى أن هذه الغاية هى التى أملت عليه أن يستعرض بعض الدراسات التى تناولت ظاهرة الشعر الحر استعراضاً نقدياً موجزاً وقد كان استعراضه هذه المؤلفات من زاوية واحدة وهى قضية ريادة الشعر الحر وطرق تناولها ، ليرد عليها جميعها ، لأنها لم تكن « عملاً فردياً بقدر ما (كانت) تعبيراً عن حاجة كيانية استشعرتها الأجيال العربية الشعرية على اختلاف المنشأ » (ص ١٤٢) .

ولما كان ذلك كذلك ، فقد سعى المؤلف إلى تدارك ما فى تلك الدراسات من سهو أو تغافل ، ومضى يبين - بالحجة والبرهان التاريخي - أن الريادة « لعلّي أحمد باكثير » ، وهو شاعر مسرحى من حضر موت من الجزيرة العربية وهى ريادة قد أقر بها السياب كما أقر بها غيره من شعراء الرعيل الأول فى هذا المضمار ، وقد مكن هذا الإقرار المؤلف من التوسع فى الحديث عن تجربة علي أحمد باكثير الحضرمي نزىل القاهرة ، وكأن المؤلف أراد أن يجعل كل أثر للشك الذى قد يخامر ذهن قارئه فى هذا السياق ، فخصص القسم الموالى من هذا الباب لتناول « الظاهرة والشعراء العرب » ليزيد من خلاله تأكيد ريادة على أحمد باكثير ، ومدى تأثير الشعراء العرب بتجربته فى أسلوب لا يخلو من تقريظ دفعة إلى إبداء إعجابه بما أنجزه ذلك الشاعر الحضرمي فى ترجمته مسرحية روميوجوليت عن شكسبير ، وفى مسرحية « أختاتون ونفرتيتى » ، وهو إنجاز جعل المؤلف يعقد لهذا القسم - على غير عادته - فقرة عنوانها « نتيجة » ذهب فيها إلى « أن باكثير لم يكن يسعى إلى ريادة لم تخطر له على بال بل كان يحاول عن طريق التجريب أن يخلق أداة مسرحية شعرية متميزة » (ص ١٥٩) .

أما الجزء الأخير من هذا الباب ، فقد خصصه المؤلف لحديث عن « بدايات

أولى للشعر الحر » ، وقد عرض فيه بإيجاز لبعض محاولات عبدالقادر المازني ثم ذكر بعض المحاولات لمحمود حسن إسماعيل (شاعر الكوخ) وهو « من الجليل الثاني » (كذا) من جماعة أبولو وذكر إثره محاولة أخرى لشاعر دمشقي هو بديع حقي وهو « من الرمزيين الذين يحفلون بالموسيقى والرمز » ليختتم هذا القسم بالتعرض للويس عوض و « بلوتولاند » وهي المجموعة التي نشرها سنة ١٩٤٧ ، وأثارت ما أثارت من الجدل بشأن قضية الريادة من جهة ، وبشأن خصائصها الشعرية التي سيكون لها بعيد الأثر في شعراء حركة الشعر الحر من بعده من جهة ثانية وهي أسباب كافية لدفع المؤلف للوقوف عندها والعمل على استجلاء مميزاتها .

ويتنقل المؤلف في الباب الخامس إلى تناول « الشعر الحر في العراق » (ص ص ١٧٩ - ٢٢٠) فيتحدث عن « بدر شاكر السياب » و « نازك الملائكة » و « بلند الحيدري » ثم يتعرض بالحديث للأوزان « المنطلقة الأخرى » ليختتم الباب ببسطة عن « الموشحات والبند وظاهرة الشعر الحر » . لئن تعرض المؤلف في سياق حديثه السابق لذكر السياب أكثر من مرة ، فإنه ارتأى أن يفرد له قسماً خاصاً من هذا الباب الذي وطد العزم فيه على التعريف بدور الجماعة العراقية في حركة الشعر الحر ، وهو دور لا يمكن إنكاره ولا تجاهله ، خاصة أنه قد شاع بين الخاص والعام أن تلك الحركة لم تستو استواء حقاً إلا مع « المدرسة العراقية » ، ولذلك انطلق المؤلف يتحدث عن السياب في خضم « معركة الريادة » ثم يعرج على نازك الملائكة وقصيدتها « الكوليرا » ويقارن الملائكة بالسياب ويتعرض « للخصومة » المعروفة بينهما بشأن أسبقية كل منها على الآخر في الاهتمام إلى صيغة الشعر الحر ، ويقضى للسياب على نازك الملائكة . أما ثالث العراقيين فبلند الحيدري الذي نشر مجموعة « المدينة الميتة وقصائد أخرى » سنة ١٩٤٧ ، وهي من « الأشكال والتجارب الأولى في الحركة الشعرية » التي نحن بصدددها ، ويذكر المؤلف نص ثلاث قصائد من هذه المجموعة ، ثم يعلق على الجانب العروضي منها ، هدفه من ذلك الوقوف على خصائص شعر الحيدري التقنية في هذه التجربة .

أما قسم « الأوزان المنطلقة الأخرى » من هذا الباب الخامس ، فقد عمل المؤلف فيه على ضبط مختلف الأوزان المستعملة في الشعر الحر ، كما بين من خلال بعض النماذج أن الغالب على الاستعمال هو « منطلقات » البحور البسيطة ولعله يعنى بالمنطلقات : التفعيلات ، وإن لم تخل بعض التجارب لدى السياب وغيره من منطلقات البحور المركبة .

وينهى المؤلف هذا الباب بحديث عن « الموشحات والبند وظاهرة الشعر الحر » وهو قسم تبدو الغاية منه بيان تفرد ظاهرة الشعر الحر وانفصالها عن الحركات « التجديدية » التي طوّرت القصيدة العربية من الداخل وغيرت عمودها وموسيقاها .

وقد عقد المؤلف الباب السادس والأخير من الكتاب لتناول « الحركة التمزوية » وهى طور مهم من أطوار حركة الشعر الحر ، طور استقطب عدداً هاماً من مشاهير شعر « الحداثة » فخصص القسم الأول من هذا الباب للحديث عن « الأسطورة في الشعر العربى قبل التمزوين » ، فبين أن أحمد شوقى قد استخدم صورة « إيزيس » فى قصيدته « كبار حوادث النيل » التى ألقاها فى مؤتمر الاستشراق الدولى فى جنيف عام ١٨٩٧ « (ص ٢٢٤) فمهد الطريق لغيره من الشعراء فى استخدام التاريخ والأسطورة (ص ٢٢٦) ويذكر المؤلف بعد ذلك أن جبران والريحانى أيضاً قد استخدمتا الأسطورة واستفادا منها ، ولكن استخدام الأسطورة ظل مع ذلك استخداماً سطحياً ، أقرب إلى الوصف والاشارة منه إلى بيان « الجدلية » التى بين الإنسان والأسطورة وبيان « قيمة الرمز فى ترجمة معاناة الإنسان وخبرته فى قضايا الحياة والموت وفى صراعات الخير والشر فى صداماته اليومية والدائمة وقضايا المصير التى نعانىها مجتمعاً وأفراداً » (ص ٢٣١) .

وهذا ما ستعمل الحركة التمزوية على تحقيقه وقد مرت هذا الحركة عند المؤلف بمرحلتين : استخدمت فى أولهما الأسطورة بدافع الاعتزاز القومى بتراث المنطقة ، واستخدمت فى ثانيتهما على غرار الشاعرت . س . اليوت فى بعض قصائده .

ويخصص المؤلف جزءاً مهماً من هذا الباب (ص ص ٢٤٢ - ٢٨٨) للحديث مرة أخرى عن السياب ، و خليل حاوى ، فى إطار من الموازنة والمؤثرات ثم يختم هذا القسم بالحديث عن انتحار خليل حاوى فى لهجة لا تخلو من تبرير ولا تخلو من إعجاب جعل أسلوب القسم الذى عنوانه : « الموت وتوازن الرؤيا » قسماً إلى التابىن أقرب منه إلى التحليل والتقد .

ويختم المؤلف كتابه بالباب السابع الذى مداره على استخلاص بعض الخصائص العامة من جهة ، وعلى السعى إلى تبين الصلة بين الإيقاع الجديد فى الشعر العربى المعاصر والاتجاهات الحديثة التى سلكها هذا الشعر .

فأما الخصائص العامة فقد أجمل الحديث عنها فى ست نقاط تعرض فيها إلى سمة الابتكار فى الأوزان التى صيغت فيها تجربة الشعر الحر عن غير وعى من الشعراء حيناً وعن وعى أحياناً فحقق تناغماً وانسجماً أضحى سمة أساسية من سمات القصيدة العربية الحديثة التى استفادت دوغماً شك من الحركات السابقة وطورتها .

وأما القسم الثانى من الخاتمة فقد عمل فيه المؤلف على إبراز الصلة المتينة بين الإيقاع الجديد والاتجاهات الحديثة فى الشعر العربى المعاصر ، وقد أضحى الشاعر فى « الاتجاه الواقعى (. . .) يستوحى حساسيته الشعرية من الخبرات الاجتماعية والقومية ويبارس وظيفة الشعر فى التحولات النفسية التى تمهد (كذا) للتغيير الاقتصادى والاجتماعى والتطورات السياسية » (ص ٢٩٩) وقد اعتبر المؤلف هذا الاتجاه الواقعى والاتجاه التموزى أهم الاتجاهات الحديثة وهما اتجاهان قد نهلا من الأسطورة ووظفاها متأثرين بالغرب تأثراً يبين « أن انفتاح الحركة الشعرية الحديثة على تجارب الشعر الإنسانى وإنجازاته فى العالم إن شرقاً وإن غرباً هى سمة من سماتها الخارجية ، أما معناها الأساسى فيتجلى فى (. .) الحرص عند أجيال من الشعراء (. . .) للتعبير (كذا) عن الإنسان الجديد فى هذا الجزء من العالم وأبعاد الحياة الجديدة » (ص ٣٠٥) .

تلك إذن مادة الكتاب إجمالاً ، وهى مادة تستجيب ، لما يقصد عادة من « المداخل » إذ هى مؤلفات يسعى المؤلفون من خلالها إلى الأخذ بيد الريض

الحركة الشعرية المهجرية ، أمر العصبة الأندلسية التي أسست سنة ١٩٣٤ فعلاً في البرازيل وأمر الرابطة الذي كان على النحو الذي ذكرنا ، وشتان ما بين الرابطة والعصبة منهجاً ومساراً وأهدافاً .

وإذا ما تجاوزنا هذه القضية أخذتنا الحيرة واستبد بنا الوجوم : ذلك أن المؤلف في هذا الباب الأول من الكتاب ، وهو باب عقده لتناول « التقليد والتجديد » وتعرض فيه للحركة الاتباعية الحديثة ولحركة الديوان ولحركة أبولو والحركة الرمزية ، لم ير موجباً للتعرض إلى جماعة الرابطة القلمية بأكثر من تلك الجملة التي ذكرنا ، ولا إلى دور هذه الجماعة ، وهو دور لا ينكر ، في تطوير الشعر العربي في أشكاله ومضامينه ، ولا إلى دورها في إرساء رؤية نقدية جديدة متماسكة متكاملة ، سعت الجماعة إلى بلورتها ، يقودها في ذلك جبران بطفراته ونعيمة بما عرف عنه من رصانة ومن قدرة على التأليف ، وهي الرؤية التي بدت في كتاب الغربال الأنف الذكر ، فتوصلت بذلك إلى تحقيق ما لم يحققه جماعة أبولو التي كانت « تجمعاً شعرياً » يؤمه شعراء مختلفو المشارب (وإن جمعت بينهم منازع رومانسية) دون أن يكون لها سند نظري واضح المعالم ، وكل ذلك من الأسباب التي تحملنا حملاً على تأكيد دور « الرابطة القلمية » التي يمكن اعتبارها بحق أول مدرسة شعرية في تاريخ الشعر العربي الحديث لما بين جانب التنظير لديها وجانب النقد والإبداع من تجانس لا يخفى ، وإن لم يكن بنفس الدرجة عند مختلف أعضائها .

ولابد في هذا السياق أن ننصف المؤلف : فلقد جاء عنوان الباب الثالث من الكتاب « بوادر التجديد عند جبران والريحاني والشعر المهجري وتطوره » ولكنه وقف هذا الباب على ميل جبران إلى كسر ما بين الأنواع الأدبية من حواجز وسعيه إلى كتابة الشعر المنثور ، وقد استشهد في ذلك ببعض نصوص من « العواصف » (١٩١٩) كما وقفه أيضاً على محاولات الريحاني كتابة الشعر المنثور في مجموعة « هتاف الأودية » التي بدأ ينشر نصوصها الأولى في مجلة « الهلال » سنة ١٩٠٥ ، فكان هذا الباب في اعتقادنا دون ما يرجوه القارئ من مدخل إلى الشعر العربي الحديث خاصة أن المؤلف قد حاد عن العنوان الأول إلى

عناوين فرعية منها : جبران والريحاني ومؤثرات أخرى ، وأخذ ذلك إلى حديث عن وليم بليك ووالف أمرسون ، وقد طال ذلك الحديث حتى غدا جبران صورة باهتة من ذينك الشعارين ، وأنسى المؤلف تناول ما وعد به من حديث عن « الشعر المهجري » إذ ساقه حديثه عن « هتاف الأودية » - والحديث ذو شجون - إلى ذكر بعض من تأثروا بالريحاني في كتابة القصيدة المثورة ، في سلسلة من الأحكام التي تدعو القارئ أن يتخطى حقبات من تاريخ الشعر العربي الحديث وأعلاماً لا يجوز إنكار دورهم في تطويره وتجديده ، فإذا بالقارئ يخيب توقعه مرة أخرى ولا يجد من الحديث وأعلاماً لا يجوز إنكار دورهم في تطويره وتجديده ، فإذا بالقارئ يخيب توقعه مرة أخرى ولا يجد من الحديث عن جماعة المهجر إلا إشارات متداخلة موجزة في القسم الثاني من الباب الثاني (أغراض وإتجاهات جديدة) ، وقد خلط فيه المؤلف - مرة أخرى - بين جماعة الرابطة القلمية وجماعة العصبة الأندلسية فاستشهد بشعر فوزي المعلوف (من العصبة) وحكم قائلاً « وباستثناء جبران خليل جبران وأمين الريحاني لم يخرج شعراء المهجر من الاتجاه المحافظ على عمود القصيدة وتطويرها من خلال العمود » وهو حكم يدعو إلى نظر ، لأن نصوصاً شعرية كثيرة لدى جماعة الرابطة تخرج عن هذا الحكم ، وبعضها لميخائيل نعيمة (مثل : قصائد الجزء الثاني من « همس الجفون ») وبعضها لنسيب عريضة (مثل : النهاية ، النعامة ، « على طريق إرم » وبعضها الآخر لرشيد أيوب (مثل : الشاعر ، وادي الجماجم ، الدرويش) تمثيلاً لا حصراً .

- يذهب المؤلف ، عند الحديث عن البحور الستة عشر « إلى أن » نظام العروض العربي يحتوى على ثمانية (كذا) تفعيلات أساسية تشكل منها البحور العربية « (ص ٨٧) وإذا لم تكن نخالفه القول هنا - وأنى لنا ذلك - فإن ما تبع هذه الجملة يجعل القارئ في حيص بيص ، وقد جاء فيه : « سواء أ جاءت هذه التفعيلات في صيغ مركبة كـ (مستفعل أو فاعلن) أو (كذا) بسيطة كـ (فعلن فاعلن) فإنها ترمز إلى الموسيقى الموقعة لنظام العروض في الشعر العربي كله » ولعل المؤلف يقصد إلى الحديث عن البحور الصافية التي تتألف من تفعيلة واحدة

تتكرر مثل بحر الكامل أو الرجز أو الرمل والبحور الممزوجة وهى المؤلفة من تفعيلتين تترددان على نسق ما مثل بحر الطويل أو البسيط أو المنسرح ثم إن هذه التفعيلات تساعد على ضبط مقاطع الشعر من الوجهة الصوتية كما تساعد على ضبط إطار موسيقى أكثر مما « ترمز إلى الموسيقى الموقعة » .

ثم يذكر المؤلف إثر ذلك التفعيلات الثمانى التى أعلن عنها ، فإذا هى عنده :

فعلن	مستفعلن
فاعلن	متفاعلن
فاعلاتن	مفاعيلن
فعولن	مفاعلتن

وكأنى به قد التبس عليه أمر « فعلن » و « فاعلن » ، وهما تفعيلة واحدة وإن نتج عنها المتدارك والخبب ، ولو بقينا عند حد ما ذكره من تفعيلات لخرج المنسرح مثلاً - لقيامه على مفعولات - عن حد العروض ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، إذ كيف يمكن لنا أن نواصل النظر فى العروض العربى - ونحن على أبواب القرن الحادى والعشرين - باعتقاد مصطلحات « الساكن » و « المتحرك » أو « الحرف الصائت » و « الحرف الصامت » وغيرها من المصطلحات التى استعملها أسلافنا قبل أن يبلغ العلم بالأصوات ما بلغه اليوم .

- يستعرض المؤلف التفعيلات الثمانى التى ذكرها من قبل إجمالاً مبيناً أهم ما يراه من خصائصها ، ومن انعكاس تلك الخصائص على بعض البحور ، فيورد أحكاماً تدعو إلى التوقف عندها من مثل قوله : « . . . يمكن القول إن فى الرقص والغناء ساهما فى تطوير أكثر البحور العربية » أو قوله عن الكامل إنه « يلائم الحماسة والحرب ووقع المعارك وعليه نظمت معلقة عنتره » (ص ٩٠) ومثل هذه الأحكام كثير فى هذا القسم « التقنى » الذى نراه قد قصر عن المطلوب ، لا من حيث ما فيه من معلومات فحسب ، بل من حيث دقة تلك المعلومات وصحتها ، إذ ما معنى قوله : « وهكذا فالبحور الستة عشر التى حاولنا أن نصفها ونحللها (وعلم الله أنه ما وصف ستة عشر بحراً) تقع فى ثلاثة

أقسام رئيسية : أ - البحور البسيطة ، ب - البحور نصف المركبة ج - البحور المركبة « (ص ٩١) ؟ لأن ما هو مشهور معروف عند القاصي والداني أن البحور على ضربين : صافية وممزوجة ، وإن شئنا سايرناه فقلنا : بسيطة ومركبة ، رغم ما يثيره مصطلح « بحر بسيط » من التباس ببحر البسيط ، ومما يدعم ما ذهبنا إليه أن المؤلف لم يعرض بالحديث إلا للبحور البسيطة والبحور المركبة ، ولسنا ندرى ما كان مصير النوع الثالث ، وأعني البحور نصف المركبة ، فيما كتب .

- ألح المؤلف في الباب الرابع على قضية « ريادة الشعر الحر » وأكد أكثر من مرة على أن الشاعر « على أحمد باكثير » الحضرمي هو الأحق بها وعقد لذلك فقرتين منفصلتين بعنوانين مختلفين (انظر ص ١٤٨ ثم ص ١٥٩ من الكتاب) ، ولكن القارئ يجد بنفسه حرجاً كبيراً ، إذ ما السبيل إلى التوفيق بين قول الكاتب (ص ص ١٤١ - ١٤٢) (إن الشعر الحر) « لم يكن إنجازاً فردياً ، كما يذهب إليه كثير من رواة هذه الحركة والمشاركين بها (كذا) ومشايعهم من رواد الشعر والنقد ، لم يكن عملاً فردياً بقدر ما كان حاجة كيانية استشعرتها الأجيال العربية الشعرية على اختلاف المنشأ » من جهة وتأكيده من جهة ثانية (ص ١٤٨) : « إذن فريادة النظام الجديد ، في بنيتة الإيقاعية المولدة لحركة الشعر الحر لم تكن لشعراء العراق أو مصر أو الشام بل لشاعر من حضرموت » (هو على أحمد باكثير) .

يشير الحديث السابق ملاحظتين : فالأولى تتصل بجذوى طرق هذا الموضوع أساساً ، لأن قصر ريادة تيار أدبي على واحد مما لا يقبله العقل ولا يقره تاريخ الأدب ، فهل من المعقول أن ينشأ مذهب في الكتابة بفعل أديب أو شاعر فرد مهما بلغ من العبقرية ومهما أوتي من الحكمة ، ولكن يبدو أن المؤلف انساق فيما درج عليه بعض الدارسين فأدلى بدلوه في مسألة من كان أول من نظم على هذا النحو الجديد ، وهو فيما نقدر كلام لقي رواجاً عظيماً زمن المعارك التي خاضها بعض الشعراء بما ركب فيهم من النرجسية وقد سعى كل واحد منهم إلى أن يدعى الفوز بقصب السبق في ذلك المجال ، أما مواصلة مثل هذا بعد

ما يناهز الأربعة عقود من ذلك التاريخ ، فمن باب صرف الجهد فيها أوضحه تاريخ الأدب ، وفي هذا الإطار تندرج ملاحظتنا الثانية : فقد رتب المؤلف هذا الباب الرابع ترتيباً بدا لنا معكوساً : بدأ بعلى أحمد باكثير ، ثم تحدث عن بعض سابقه ممن نجد في شعرهم إرهاباً بما توصل إليه باكثير ، فذكر عبدالقادر المازني ومحمود حسن اسماعيل وبيديع حقي ولويس عوض ، وكأنه أراد - من خلال التريب - إبراز باكثير بتقديمه ليخلص بعد ذلك إلى بعض من مهدوا أمامه الطريق ، والحق أننا لم ندرك السبب الذي أدى بالمؤلف إلى ذكر هؤلاء والاقتصار عليهم ، لأن في ذلك، اقضاء لعدد من الشعراء الذين قضوا جزءاً غير يسير من حياتهم يدعون إلى تجديد الشعر العربي وتطويره حتى يكون موافقاً لروح العصر ، ويرقى إلى مرتبة « الشعر الإنساني الخالد » ويسعون إلى انجاز ما كانوا يدعون إليه أمثال عبدالرحمان شكري ومحمد فريد أبو حديد (وقد كتب سنة ١٩١٨ مسرحية : مقتل سيدنا عثمان) وأحمد زكي أبي شادي (انظر الشقق الباكي ١٩٢٦ - ١٩٢٧) و خليل شيبوب وتأثره بالشعر الفرنسي (وخاصة منه : Le vers libre) ودعوته إلى الشعر المطلق (١٩٣٢) وإلياس أبو شبكة ونقولا فياض وما اضطلع به من ترجمة للشعر الرمزي الفرنسي ومن تنظير للشعر الحر ومن كتابة فيه ، ومصطفى عبد اللطيف السحرق الذي استعمل مثل أبي شادي ، مصطلح الشعر الحر وجورج غنام وغيرهم مما لا نذكره إيجازاً . ثم إن للقضية وجهاً آخر أيضاً : إن الخوض في « حقيقة الريادة » يدفع الحديث إلى مسالك ذات طابع جدالي أو دفاعي ، وأنى لنا وقتها أن نلتفت إلى إنجاز من ندافع عنه والخطوات التي قطعها و اضافاته النوعية ، ولذلك لم نجد المؤلف يلح على أن أهم إنجاز حققه على أحمد باكثير يتمثل في انتقاله من اعتبار البيت (أو السطر الشعري) الوحدة القائمة بذاتها (من الجانبين النحوي التركيبي والدلالي) إلى اعتبار « الجملة الشعرية » الوحدة الأساسية التي يدور عليها عمل الشعر إنشاءً وتقبلاً ، إلى جانب إقرار اختلاف القافية (وهو أمر قد تحقق مع سابقه في الشعر المرسل) ، أضف إلى ذلك الحرص على إستخدام التفعيلة نفسها واعتبارها الوحدة الدنيا في الغالب دون الاهتمام بعدد التفعيلات

في السطر الشعري الواحد ، وهي أمور جعلت تجربته قريبة من Le vers irregulier المعروف في الشعر الفرنسي وإن كان منطلقاً بكثير نط الشعر المرسل المنطلق (Blank running verse) المعروف في الشعر الانجليزي وتحملنا هذه الملاحظة إلى لفت النظر إلى أن الشعر الحر الذي اكتمل مع تجربة السياب واضربه أقرب إلى نط الشعر الفرنسي Le vers irregulier منه إلى نط Le vers libre الفرنسي أو نط Le vers libere أو إلى نط Free Verse الانجليزي .

- إن حديث المؤلف عن الشعر الحر في العراق ، وقد تعرض فيه لبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري ، يثير أيضاً لدى القارئ أسئلة تتصل بالبحث عن الأسباب المؤدية إلى انتقاد نازك الملائكة انتقاداً يصل حد التحامل أحياناً وإن عمل المؤلف على تلطيفه في بعض المواضع من حديثه ، وكأنه به يردد صدى تلك المعارك النقدية الشهيرة بين الشاعرة العراقية وجماعة مجلة شعر - والمؤلف قد كان واحداً منهم زمنها - وهي معارك لم يكن اختلاف النظر في الشعر قائدها دوماً . ولكن اللافت للنظر حقاً هو سكوت المؤلف ، في هذا القسم ، عن ذكر البياتي ، والحال أنه كان ثالث اثنين في دار المعلمين العليا ببغداد (السياب والملائكة) ، كما أن ما كان بينه وبين السياب من منافسة أشهر من أن نعرف به ، ثم إن دوره في بلورة تقنيات الشعر الحر في الأشكال والمضامين وتنظيره (تجربتي الشعرية) أمور لا تحيز لدارس الشعر الحر في العراق مهما تكن منطلقاته المنهجية والفكرية أو مواقفه من هذا الشاعر أو ذاك أن يستغنى عن ذكر عبدالوهاب البياتي ، ثم إننا لا نبالغ إن قلنا إن الكتاب كان يغنم من ذكر هذا الشاعر والتعرض له بالحديث أكثر مما غنم من ذكر بلند الحيدري ، وخاصة قد جاء فيه (ص ٣٠٠) « سكت بلند الحيدري ولم يعطنا ما يتجاوز » المدينة الميتة وقصائد أخرى » (١٩٤٧) في مجموعاته المتأخرة » وقد عاد المؤلف في هذا الباب إلى المسائل التقنية ، فظهرت من خلال حديثه إشارات بين التنظير لما ينبغي أن تكون عليه الصياغة والمنزع التعليمي الذي يرشد المبتدئ إلى مسالك النظم على أساس من الشعر الحر ، غير أنها إشارات غير بعيدة عن « القواعد » التي هملت نازك الملائكة على ضبطها في « قضايا الشعر المعاصر » ، وهي قواعد

لم يكن لها من أثر يذكر لدى الشعراء ونكتفى مما قاله المؤلف - بهذه الإشارة « لا يعقل أن يأتي الشاعر بست تفعيلات في الشطر الأول (كذا) وتفعيلة في الشطر الذي يليه ، بل عليه أن يحافظ على نسبة يتقبلها الذوق في توزيع موسيقاه الشعرية » ، وهو قول يفنده ، بعض ما جاء في قصيدة « أحبيني » (للسياب) مثلاً ، وهو من هوريادة وفحولة وشاعرية :

آه هاتي الحب روّيني .

به نامى على صدرى ، أنيمي
على نهديك

أواها من الحرق التي رضعت فؤادى ثمة افترست شراييني
أحبيني^(٤)

ولم يكتف المؤلف بذلك ، بل أدرج في هذا الباب قسماً آخر تناول فيه : « الأوزان الأخرى » (وللمؤلف ولع ، فيما يبدو ، بهذه التسمية عوضاً عن التسمية الشائعة التي استعملها هو نفسه وأعنى : الشعر الحر) وكأننا به يسعى إلى رصد مختلف الأوزان التي يمكن أن ينظم عليها الشعر الحر ، فذهب إلى امكانية استعمال منطلق بحر المديد ، وهو يعنى تفعيلة المديد ، ولسنا ندرى أيقصد فاعلاتن - وينبغى أن يقول عندئذ الرمل ، أم يعنى فاعلن ، وعليه أن يقول المتدارك لأنه لا يصح الحديث عن « منطلق » بحر ما إذا كان ذلك البحر من الأبحر الممزوجة ثم أيمكننا أن نواصل الحديث عن « بحر » أو حتى عن « منطلق بحر » ونحن نتحدث عن الشعر الحر ، لأن القضية اصطلاحية ، ومصطلح بحر يخفى جمّة من الضوابط والمقاييس والمواصفات التي لا يمكننا الحديث عنها إلا في سياق البحر بمقتضياته وشروطه وزخافاته وعلله وأنواعه (من تام ومجزوء ومنهوك ومشطور) بينما أساس الشعر الحر التفعيلة .

- يستوقف حديث المؤلف عن « الحركة التموزية » القارئ لأمر عدة منها سكوته - مرة أخرى - عن دور جماعة الرابطة القلمية في التمهيد لتوظيف الأسطورة واستخدام صورها ورموزها (وخاصة مع رشيد أيوب) والحاحه على جماعة العصبة الأندلسية واختياره نموذج « عبقر » لشفيق المعلوف ، وهو في

الحقيقة غير بعيد عن استخدام شوقي لأسطورة إيزيس وقد بقى في حدود الوصف والتعريف دون أن يصل إلى التوظيف وتبين الرموز الأسطورية ودلالاتها ، ومنها أنه أشار إشارات سريعة إلى « بعض » التموزين « من الشعراء ، أمثال أدونيس (على أحمد سعيد) ونذير العظمة (أى المؤلف) ويوسف الخال و خليل حاوى وبدر شاكر السياب ، مقتصرأ بعد ذلك على السياب وحاوى دون غيرهما ، ولسنا نعرف السبب الذى دفعه إلى السكوت عن سائر التموزين ، وكنا نأمل أن يتعرض لهم بالحديث ، خاصة أنه عاشرهم وعاشهم ، وإذا به يسلك مسلك أغلب جماعة « شعر » فى عدم التعرض إلى بعضهم بعضاً إلا تنوياً فى الأغلب ولعل شهادة المؤلف فى هذا المقام كانت تجلو الكثير من اللبس بل والأوهام أيضاً .

أما عودته إلى السياب بالحديث عن « السمات الرئيسية لشعره » و « تأثير ق . اس . اليوت فيه » فتلفت النظر ، لأن المؤلف يذهب إلى أن السياب « قد تمثل (. . .) واحتوى مضمون الأرض الخراب لا ليوت من حيث أيديولوجيتها فوق براءة بين المضمون الثورى الديناميكى لتجربته وبين تقنية اليوت المعقدة » (ص ٢٤٤) ولا يخفى ما فى هذا من تعارض : إذ كيف يمكن تصور السياب ممثلاً « إيديولوجية اليوت ، والسياب « ثورى » ، ملتزم ينطلق من رؤى فكرية تتعارض ورؤى اليوت الداعى إلى العودة إلى روح الكنيسة الكاثولوليكية وتعاليمها الأولى ، لأن العالم قد فقد روحه ولا خلاص له إلا باستعادتها عبر الرجوع إلى الدين المسيحى (الكاثوليكى) بينما كان السياب ينطلق من الأسطورة - أسطورة تموز - وما فيها من موت وانبعاث ، ليركز على الانبعاث ، وهو حتمى حتمية تعاقب النهار والليل أو تعاقب الفصول ليستمد من ذلك صورة تتصل « بالتفاؤل الثورى » وبالجمتية التاريخية التى تفضى إلى القول بأن انبعاث الإنسان (العراقى ، ثم العربى ثم الإنسان مطلقاً) آت لا ريب فيه ، وهو ما يجعلنا نختلف مع المؤلف فى اعتباره السياب « يربط نفسه بالقوى الإنسانية فى صراعها الأخلاقى ، صراع الخير ضد الشر » (ص ٢٥٢) لأن الخير والشر ، عند السياب لا وجود لهما إلا فيما يتجسدان فيه من معطيات مادية ملموسة ، فهما يتجسدان فى « المخبر » ويتجسدان « فى الجراد والغربان

تأكل الحصاد ، ويتجسدان في « الأطفال » ، رمز العالم المنشود المليء أملاً وحياة ، وليس قيمتين مجردتين مثالييتين ، لأن مثل هذا الحديث لا يتناسب ومنطلقات السياب الفكرية ، وما من شك في أن النظر في شعر السياب دون اعتبار المبادئ العامة التي كانت تقود أغلب شعره - بل وسلوكه في بعض فترات حياته - يقصر دون استخلاص سمات هذا الشعر الأساسية .

وأما حديث المؤلف عن خليل حاوي وقد خصص له ما يناهز خمساً وثلاثين صفحة - بينما خص السياب بما يقل عن العشر صفحات - فيستوقف القارئ ما جاء فيه من أحكام لعلها لا تخلو من ابتسار ، إذ ركز الكاتب على « البحار والدرويش » فقال إنها « قصيدة وصفية لا رؤية نصف التجربة الفكرية شعراً » (ص ٢٥٩) بينما ذكر الشاعر أن تلك القصيدة جزء من خمسة عشر جزءاً (سماها خليل حاوي : أناشيد) من مجموعة « نهر الرماد » ، ومن ثم فإنها المنطلق والبداية ، منطلق الشاعر في تصوير الموت الذي يلف العالم (والعالم العربي بوجه خاص) وهو موت تزداد وطأته في : « جحيم بارد » و « في جوف الحوت » وفي « السجين » و « سدوم » ليكون التحول والانفراج والأمل في الانبعاث بداية من « بعد الجليل » إلى أن فصل إلى : « الجسر » .

وبهذا يمكننا تبين رؤية الشاعر « التمزوية » وبهذا يمكننا أن نتبين ما في كلام المؤلف من مبالغة حين يذهب إلى (أن الأمل الذي نشهده في قصيدة « بعد الجليل » و « الجسر » ومثيلاتها) كالسندباد في رحلته الثامنة كان أملاً خارجياً مؤقتاً لم يعمر وظل الشاعر يحيا في مدينة سدوم يخرج منها ويعود إليها (ص ٢٦٢) إذ أن الجزء الأول يخرج خليل حاوي عن دائرة التمزوين ، لأن هذا التردد بين الأمل واليأس والرجاء والخوف والميلاد والموت والضياء والظلام خصيصة أساسية في الرؤية التمزوية التي تصل دوماً إلى تغليب الإيجاب على السلب ، وفي ذلك تفسير لبداية « نهر الرماد » بالبحار والدرويش ، وتفسير لانتهاه تلك المجموعة بالجسر ، وهو « نشيد » الأمل المتجدد ونشيد الإيمان بالأجيال القادرة على بعث الحضارة العربية التي كساها « الجليل » ولو لم يكن الشاعر متردداً بين الدخول إلى سدوم والخروج منها ، لخرج عن حد التمزوين

أيضاً ولكان شاعراً مثالياً غير بعيد عن الرومانسيين في توقعهم إلى عالم مثالي بديل دون اعتبار ظروف الواقع وملابساته ، ثم ألم تسبق « بعد الجليلد » مقدمة نثرية نقتطف منها قوله : « في القصيدة التي تعبر عن معاناة الموت والبعث من حيث هي أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف » ؟^(٥) .

ولكننا نستشعر من خلال كلام المؤلف أنه ذهب إلى ما ذهب إليه فيما يخص بقاء خليل حاوي بعيداً عن الأمل الحق في الانبعاث وما تراءى له من بقائه في مدينة سدوم ، وغلبة الموت عليه ، بسبب من انتحار الشاعر ، وقد عمل على بيان أن الموت من ثوابت حياته وأنه كثيراً ما ترددت في نفسه فكرة الانتحار وحاوله مرات لما أصيب به من خيبة أمل جعلت حياته بالموت أشبه حتى وضع لها حداً فحقق من خلال ذلك « توازن الرؤيا » ، ولكن ، أليس في الإلحاح على ما في الشعر من نزعة « وثائقية » ما يسيء إلى الشعر من جهة ، وما يبعث على إعادة النظر في كل ما قاله بشأن انتهاء الشاعر إلى « الحركة التمزوية » وما ينجر عن ذلك من نتائج من جهة ثانية ؟

ونضيف إلى ما سبق ملاحظة أخرى تتعلق بالسبب الكامن وراء اقتصار المؤلف على « الحركة التمزوية » (بما له وما عليه عند الحديث عنها) دون غيرها من الحركات أو « التيارات » ، خاصة أنه يقرّ « ص ٢٩٩ » وجود اتجاهين باقين « في الساحة » (كذا) هما الواقعي والتمزوي ، إلى جانب ثالث ينفي أهميته وهو الاتجاه الذاتي ، ألم يكن من المفيد لقارئ هذا الكتاب الذي أراد مؤلفه رصداً لأهم الحركات والتيارات الشعرية الحديثة في الشعر العربي ، أن يكون على بعض الاطلاع على خصائص شعر نزار قباني مثلاً (مهما تكن مواقفنا الفكرية من ذلك الشعر) أو جماعة مجلة «شعر» أو شعر الجيل الذي تلا جيل الرواد (سعدى يوسف ، أمل دنقل . . .) ؟

والحق أن هذه الملاحظة تقودنا إلى صنف ثان من الملاحظات والخواطر التي اثارها فينا هذا الكتاب ، وهي ملاحظات تتصل بالمنهج الذي سلكه المؤلف فيه :

- يثير تبويب الكتاب سؤالاً كبيراً يتعلق بمنهج المؤلف في ضمّ بعض أبواب الكتاب إلى بعض ، وفي مكوّنات كل باب على حدة ، فإذا نظرنا في الباب الأول مثلاً ، وجدناه يتناول «حركة الاتباع الحديثة ، البارودي وشوقي وحافظ» ، ولكنه يعود في قسم آخر من هذا الباب ، بعد الحديث عن مطران وجماعة الديوان إلى الحديث عن «الاتباعية الحديثة لشعراء العراق» ، ولعله كان من الأفضل ضمّ الحديث عن حركة البعث الشعري في مصر والعراق بعضه إلى بعض تجنباً للتكرار الذي يلحظه القارئ في الأحكام (انظر على سبيل المثال حكمه على شوقي بأنه يصب للقارئ الزيت الجديد في الآوان المألوفة إن لم نقل القديمة ص ٢٨ ، وحكمه على جماعة الاتباع الحديث بالعراق وقد جاء فيه : «كان ما فعله هؤلاء الشعراء أن وضعوا الزيت الجديد في الإناء القديم» (ص ٥٤) ثم إن هذا الفصل بين الأحيائيين في مصر والأحيائيين في العراق جرّ الحديث إلى تكرار عند مقارنة شعراء العراق بشعراء مصر ، والحال أن أصول الحركة واحدة ومميزاتها متقاربة وإن كان الزهاوي ذهب في التجديد الشكلي إلى أبعد مما ذهب إليه شوقي وحافظ ، من خلال محاولاته في النظم على أساس الشعر المرسل .

وما دمنا بصدد تناول قضية التبويب وما نتج عنها من تكرار وعود في الكلام على بدء لابد من الإشارة إلى حديث المؤلف عن السياب ، وهو ممن لا يمكن السكوت عنه من الشعراء حين تناول «الحركة الحديثة» في الشعر العربي ، غير أنك واجد عنه إشارات عند التعرض لقضية الريادة وقسماً خاصاً به في الباب الخامس عن «الشعر الحر في العراق» (بدر شارك السياب وأصول حركة الشعر الحر) وقسماً آخر في الباب السادس الخاص بالحركة التمزوية ، بعنوان : «السمات الرئيسية لشعر السياب» ثم آخر في نفس الباب : تأثير ق. اس . اليوت في السياب .

ولعلّ هذه الملاحظات تقودنا إلى تساؤل يمكن أن نجد فيه تبريراً لهذه الظاهرة التي ذكرنا نموذجين منها ، وهذا التساؤل يتعلق بطبيعة هذا الكتاب وهيكله أصلاً : أهو مجموعة مقالات ضم بعضها إلى بعض فخرجت بين دفتي كتاب أم

هو مؤلف وضع في أساسه ليكون بحثاً متكاملًا يقصد منه التعريف بأهم أطوار الشعر العربي الحديث ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال جلاء للقضية .

ويقودنا المنهج الذي اتبعه المؤلف أيضاً إلى التساؤل عن الأسباب التي أدت به إلى التركيز على بعض الحركات دون بعض وإرسال القول فيها أو على بعض الأعلام دون بعض واللاحاح على ما حققوه من انجازات ، ولم يكن ذلك إلا على حساب حركات أخرى وأعلام آخرين نرى أن إهمالهم أو السكوت عنهم أو التقليل من شأنهم يضرّ بالبحث العلمي ولعله يوصلنا إلى تحريف الواقع الأدبي من خلال السير بتاريخ الآداب في مسلك دون آخر ، ونذكر هنا - تمثيلاً لا حصراً - ما لمسته من تركيز على علي أحمد باكثير ومن تضخيم لدوره الريادي في الشعر الحرّ ، ومن مرّ سريع بدور جماعة الرابطة القلمية ، أو من إبراز لدور بلند الحيدري وسكوت شبه كامل عن دور عبدالوهاب البياتي .

- لم ندرك - ويعلم الله أننا سعينا إلى ذلك سعياً - وجه إدراج الباب الثاني ، أي : المظهر التقني وتطوره - في هذا الكتاب الذي أراده المؤلف من كتب تاريخ الأدب ، فهذا الباب تقني بحث فيه حديث عن البحور الستة عشر وعن التفعيلات وعددها الخ ، وكأن المؤلف قد شعر بأن ذلك مما لا يدخل بحال في باب تاريخ الأدب فخصص قسماً منه لتناول «أغراض واتجاهات جديدة» فزاد الأمر تلجلجاً : فإذا كان هذا القسم من تاريخ الأدب ، فلا صلة له بالقسم الأول من الباب الثاني ، وإذا لم يكن كذلك خرج القسم الأول عن تاريخ الأدب ، أضف إلى ذلك ما في العنوان من مشكل - بالمعنى الأوّل للكلمة - ونعني ما فيه من اضطراب ناشئ عن صلة «الأغراض» بالاتجاهات ، وهذه قضية على صلة بأمر المصطلحات ، ووضوحها ، ولن نخوض فيها في هذا الحيز الضيق ، فلنشاط القارئ غاية .

- إنه من بين المبادئ الأساسية التي يقوم عليها تاريخ الأدب - فيما نرى - مبدأ السعي إلى تفسير ظهور التيارات الأدبية وتعليقه وصلة كل تيار بسابقه أو بما هو مزامن له ، ويستوجب هذا اتباع منهج تألفي لا يكتفى بوصف الظاهرة أو بتحليل بعض مكوناتها بل لا بد أن يتجاوز ذلك إلى بيان أسباب نشأتها أو تطورها ، ولكننا لم نلمس في هذا الكتاب حرصاً على ذلك ، وإذا شئنا التمثيل

على هذا ذكرنا القسم الذى خصصه لنشوء الرمزية (ص ص ٦٨ - ٧٤) وكنا نتوقع حديثاً عن «نشوئها» فإذا هي كائن مستوى الملامح منذ الجملة الأولى من حديث المؤلف عنها : «تجلت المؤثرات المبكرة للمذهب الرمزي في أديب مظهر» (ص ٦٨) ولو شئنا ذكر جميع الأمثلة لطال بنا الحديث ، ولكننا نشير إلى أن هذه الظاهرة ملازمة لجلّ الحركات التى درسها المؤلف ، ولعلّ ذلك يخرج بنا عن تاريخ الأدب إلى تاريخ الأدب (بناء مفتوحة وهزمة ساكنة) علاوة على أنه يشكو بعض النقص الذى أشرنا إليه .

- إن الناظر في ما يحيط بنص المؤلف من الحواشى والتعليقات والمراجع يلفت نظره أن المؤلف لم ير موجبا لذكر قائمة المراجع التى تهدي الراغب فى التوسع إلى ما به يبلغ منيته ، وإن كان ذلك مما استقر فى مناهج البحث العلمى ، خاصة إذا تعلق الأمر «بمدخل إلى . . .» فقد يكتفى بعض المبتدئين بالمدخل لا يطلبون مزيداً ، ولكن المدخل لا تكتمل صفته تلك إلا بالانفتاح على مسالك أخرى أو بتوسيع أفق القارئ المطلعة ، ولكن ما يثير التساؤل حقاً هو وقوف المؤلف بالمراجع التى أشار إليها بهوامش صفحات الكتاب عند الستينات ، ولم يتجاوز ذلك إلا مرات قليلة للاحالة على بعض مؤلفاته هو المتأخرة نسبياً (ص ١١٦ أو ص ١٣٩) أو على مقال للأستاذ عبدالله محمد الغذامى (ص ١٦١) بل إننا نقرأ بالصفحة ١١٨ قوله : «هناك بعض الدراسات الجديدة التى ألفت بناحية واحدة من هاتين» ويذكر هذه الدراسات الجديدة «أسفل الصفحة ، فإذا هى تمتد فى الزمن بين ١٩٥٤ و ١٩٦٣ ، وكأنها تلغى بذلك تراكم المعرفة على مدى ربع قرن من الزمان !

وأما الصنف الثالث من الملاحظات والخواطر التى عنت لنا ، وهى تتعلق بالجانب التنظيرى فى هذا الكتاب الذى ألفه ، الدكتور نذير العظمة وهو شاعر ، بل شاعر من الرعيل الأول من المدافعين عن «الحداثة الشعرية» ، ومن ثم فإن كتابه لم يخل من خطرات نظرية يختلط فيها أحياناً الدفاع بالدعاية ، فتذكرنا بما أشرنا إليه من المعارك النقدية والنظرية التى ازدهرت أثناء الخمسينات ومطلع الستينات ، فجنى منها الشعر ثمراً عاش عليه ردحاً من الزمن ، غير أن تلك الخطرات تجمع المؤلف فيسبقه قلمه إلى كلام لا نشك فى أن المؤلف - وهو

أستاذ جامعي - يشاطرنا الرأي في وجوب مراجعة بعضها ، وإن مراجعة جزئية وسنكتفى هنا أيضا ببعض الأمثلة :

- يقول ص ٢٥ : « كان الشعر ولا يزال المرأة التي تنعكس من خلالها (كذا) بحساسيته وحيوية بالغتين مواقف العرب وأفكاره وتغيرهما » ولا يخفى ما في هذا التأكيد من مزالق ، إذ أنه ينطلق من اعتبار الشعر - كل الشعر - كتلة متجانسة - وهل تراه يكون أبدا ؟ - ويثنى باعتباره « مرآة تعكس » وقد تجاوزت الدراسات الحديثة نظرية الانعكاس هذه تجاوزا حتى أن بعض الأجناس الأدبية التي كان يظن أن لها هذا الدور كالرواية ، والرواية الواقعية بوجه خاص ، قد غدا الحديث عنها باعتبارها موشورا لا مرآة ، إذ أن الواقعية تصرّف للواقع على وجوه مختلفة ، ثم إننا لسنأدرى أيّ عربي يقصد ، وأي مواقف وأفكاره يعنى .

- يقول ص ٩٥ : « إن انهيار النظام العروضي القديم في الأدب العربي حدث تدريجيا وقد صاحب التطور الشعري التطورات الاجتماعية والسياسية لنظم الدولة » فنقف في حيرة من أمر هذا الربط الآلي - أو يكاد - بين تطور النظام العروضي - أو انهياره (؟) والتطور الاجتماعي والسياسي إذ قد يتبع عن مثل هذا الربط إمكانية تتبع أطوار المجتمع والدولة في أطوار العروض (أو الشعر) وهو ما يحمل على إجمالة الفكر وإطالة النظر قبل الحسم ثم هو يحمل على التساؤل إن كان ثبات العروض طوال قرون يعنى ثبات المجتمع والدولة أيضا ! .

ترددت في الكتاب أصداء النظرية الشعرية التي شاعت بين أفراد جماعة «شعر» ، تلميحا حيناً وإجمالا (ص ٣٠ وص ٢١٩ مثلا) وتصريحا حيناً آخر وتفصيلاً (ص ١٩٠ مثلاً) ، وليس ذلك بغريب من الدكتور نذير العظمة ، وهو واحد منهم ، ولكن ذلك لا يمنع القارئ من التساؤل عما يجرّ ذلك على هذا الكتاب الذي يمكن إدراجه ضمن كتب «تاريخ الأدب» ، ذلك أن هذا الصنف من المؤلفات لا يمكن أن يقف عند رؤية «أحادية» يقدمها كما لو كانت الحقيقة التي لا حقيقة سواها ، ولعلّ هذا الكتاب كان يمكنه أن يفتح للقارئ آفاقاً رحبة لو أن المؤلف سعى إلى تشذيبه من هذه الجوانب النظرية ، وهي جوانب لا تكتمل دراستها إلا بمقارنة بعضها ببعض ، في سياق غير سياق تاريخ

- يثير تبويب الكتاب سؤالاً كبيراً يتعلق بمنهج المؤلف في ضمّ بعض أبواب الكتاب إلى بعض ، وفي مكونات كل باب على حدة ، فإذا نظرنا في الباب الأول مثلاً ، وجدناه يتناول «حركة الاتباع الحديثة ، البارودي وشوقي وحافظ» ، ولكنه يعود في قسم آخر من هذا الباب ، بعد الحديث عن مطران وجماعة الديوان إلى الحديث عن «الاتباعية الحديثة لشعراء العراق» ، ولعله كان من الأفضل ضمّ الحديث عن حركة البعث الشعري في مصر والعراق بعضه إلى بعض تجنباً للتكرار الذي يلحظه القارئ في الأحكام (انظر على سبيل المثال حكمه على شوقي بأنه يصب للقارئ الزيت الجديد في الآوان المألوفة إن لم نقل القديمة ص ٢٨ ، وحكمه على جماعة الاتباع الحديث بالعراق وقد جاء فيه : «كان ما فعله هؤلاء الشعراء أن وضعوا الزيت الجديد في الإناء القديم» (ص ٥٤) ثم إن هذا الفصل بين الاحيائيين في مصر والاحيائيين في العراق جرّ الحديث إلى تكرار عند مقارنة شعراء العراق بشعراء مصر ، والحال أن أصول الحركة واحدة ومميزاتها متقاربة وإن كان الزهاوى ذهب في التجديد الشكلي إلى أبعد مما ذهب إليه شوقي وحافظ ، من خلال محاولاته في النظم على أساس الشعر المرسل .

وما دمنّا بصدد تناول قضية التبويب وما نتج عنها من تكرار وعود في الكلام على بدء لابد من الإشارة إلى حديث المؤلف عن السياب ، وهو ممن لا يمكن السكوت عنه من الشعراء حين تناول «الحركة الحديثة» في الشعر العربي ، غير أنك واجد عنه إشارات عند التعرض لقضية الريادة وقسماً خاصاً به في الباب الخامس عن «الشعر الحر في العراق» (بدر شارك السياب وأصول حركة الشعر الحر) وقسماً آخر في الباب السادس الخاص بالحركة التمزوية ، بعنوان : «السمات الرئيسية لشعر السياب» ثم آخر في نفس الباب : تأثير ق . اس . اليوت في السياب .

ولعلّ هذه الملاحظات تقودنا إلى تساؤل يمكن أن نجد فيه تبريراً لهذه الظاهرة التي ذكرنا نموذجين منها ، وهذا التساؤل يتعلق بطبيعة هذا الكتاب وهيكله أصلاً : أهو مجموعة مقالات ضم بعضها إلى بعض فخرجت بين دفتي كتاب أم

هو مؤلف وضع في أساسه ليكون بحثاً متكاملًا يقصد منه التعريف بأهم أطوار الشعر العربي الحديث ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال جلاء للقضية .

ويقودنا المنهج الذي اتبعه المؤلف أيضاً إلى التساؤل عن الأسباب التي أدت به إلى التركيز على بعض الحركات دون بعض وإرسال القول فيها أو على بعض الأعلام دون بعض واللاحاح على ما حققوه من انجازات ، ولم يكن ذلك إلا على حساب حركات أخرى وأعلام آخرين نرى أن إهمالهم أو السكوت عنهم أو التقليل من شأنهم يضرّ بالبحث العلمي ولعله يوصلنا إلى تعريف الواقع الأدبي من خلال السير بتاريخ الآداب في مسلك دون آخر ، ونذكر هنا - تمثيلاً لا حصراً - ما لمستهاه من تركيز على علي أحمد باكثير ومن تضخيم لدوره الريادي في الشعر الحر ، ومن مرّ سريع بدور جماعة الرابطة القلمية ، أو من إبراز لدور بلند الحيدري وسكوت شبه كامل عن دور عبدالوهاب البياتي .

- لم ندرك - ويعلم الله أننا سعينا إلى ذلك سعياً - وجه إدراج الباب الثاني ، أي : المظهر التقني وتطوره - في هذا الكتاب الذي أراده المؤلف من كتب تاريخ الآداب ، فهذا الباب تقني بحث فيه حديث عن البحور الستة عشر وعن التفعيلات وعددها الخ ، وكأن المؤلف قد شعر بأن ذلك مما لا يدخل بحال في باب تاريخ الآداب فخصص قسماً منه لتناول «أغراض واتجاهات جديدة» فزاد الأمر تلجلجاً : فإذا كان هذا القسم من تاريخ الآداب ، فلا صلة له بالقسم الأول من الباب الثاني ، وإذا لم يكن كذلك خرج القسم الأول عن تاريخ الآداب ، أضف إلى ذلك ما في العنوان من مشكل - بالمعنى الأول للكلمة - ونعني ما فيه من اضطراب ناشيء عن صلة «الأغراض» بالاتجاهات ، وهذه قضية على صلة بأمر المصطلحات ، ووضوحها ، ولن نخوض فيها في هذا الحيز الضيق ، فلنشاط القارئ غاية .

- إنه من بين المبادئ الأساسية التي يقوم عليها تاريخ الآداب - فيما نرى - مبدأ السعي إلى تفسير ظهور التيارات الأدبية وتعليله وصلة كل تيار بسابقه أو بما هو مزامن له ، ويستوجب هذا اتباع منهج تأليف لا يكتفى بوصف الظاهرة أو بتحليل بعض مكوناتها بل لا بد أن يتجاوز ذلك إلى بيان أسباب نشأتها أو تطورها ، ولكننا لم نلمس في هذا الكتاب حرصاً على ذلك ، وإذا شئنا التمثيل

على هذا ذكرنا القسم الذى خصصه لنشوء الرمزية (ص ص ٦٨ - ٧٤) وكنا نتوقع حديثاً عن «نشوئها» فإذا هي كائن مستوى الملامح منذ الجملة الأولى من حديث المؤلف عنها : «تجلت المؤثرات المبكرة للمذهب الرمزى فى أديب مظهر» (ص ٦٨) ولو شئنا ذكر جميع الأمثلة لطال بنا الحديث ، ولكننا نشير إلى أن هذه الظاهرة ملازمة لحلّ الحركات التى درسها المؤلف ، ولعلّ ذلك يخرج بنا عن تاريخ الأدب إلى تاريخ الأدب (بناء مفتوحة وهمزة ساكنة) علاوة على أنه يشكو بعض النقص الذى أشرنا إليه .

- إن الناظر فى ما يحيط بنص المؤلف من الحواشى والتعليقات والمراجع يلفت نظره أن المؤلف لم ير موجبا لذكر قائمة المراجع التى تهدى الراغب فى التوسع إلى ما به يبلغ منيته ، وإن كان ذلك مما استقر فى مناهج البحث العلمى ، خاصة إذا تعلق الأمر «بمدخل إلى . . .» فقد يكتفى بعض المبتدئين بالمدخل لا يطلبون مزيداً ، ولكن المدخل لا تكتمل صفته تلك إلا بالانفتاح على مسالك أخرى أو بتوسيع أفق القارئ الطلعة ، ولكن ما يثير التساؤل حقاً هو وقوف المؤلف بالمراجع التى أشار إليها بهوامش صفحات الكتاب عند الستينات ، ولم يتجاوز ذلك إلا مرات قليلة للحالة على بعض مؤلفاته هو المتأخرة نسبياً (ص ١١٦ أو ص ١٣٩) أو على مقال للأستاذ عبدالله محمد الغذامى (ص ١٦١) بل إننا نقرأ بالصفحة ١١٨ قوله : «هناك بعض الدراسات الجديدة التى ألفت بناحية واحدة من هاتين» ويذكر هذه الدراسات الجديدة «أسفل الصفحة ، فإذا هى تمتد فى الزمن بين ١٩٥٤ و ١٩٦٣ ، وكأنها تلغى بذلك تراكم المعرفة على مدى ربع قرن من الزمان !

وأما الصنف الثالث من الملاحظات والخواطر التى عنت لنا ، وهى تتعلق بالجانب التنظيرى فى هذا الكتاب الذى ألفه ، الدكتور نذير العظمة وهو شاعر ، بل شاعر من الرعيل الأول من المدافعين عن «الحدائث الشعرية» ، ومن ثمّ فإن كتابه لم يخل من خطرات نظرية يختلط فيها أحياناً الدفاع بالدعاية ، فتذكرنا بما أشرنا إليه من المعارك النقدية والنظرية التى ازدهرت أثناء الخمسينات ومطلع الستينات ، فجنى منها الشعر ثمراً عاش عليه ردهاً من الزمن ، غير أن تلك الخطرات تجمع المؤلف فيسبقه قلمه إلى كلام لا نشك فى أن المؤلف - وهو

أستاذ جامعي - يشاطرنا الرأي في وجوب مراجعة بعضها ، وإن مراجعة جزئية وسنكتفى هنا أيضا ببعض الأمثلة :

- يقول ص ٢٥ : « كان الشعر ولا يزال المرأة التي تنعكس من خلالها (كذا) بحساسيته وحيوية بالغتين مواقف العرب وأفكاره وتغيرهما » ولا يخفى ما في هذا التأكيد من مزالق ، إذ أنه ينطلق من اعتبار الشعر - كل الشعر - كتلة متجانسة - وهل تراه يكون أبدا ؟ - ويثنى باعتباره « مرآة تعكس » وقد تجاوزت الدراسات الحديثة نظرية الانعكاس هذه تجاوزا حتى أن بعض الأجناس الأدبية التي كان يظن أن لها هذا الدور كالرواية ، والرواية الواقعية بوجه خاص ، قد غدا الحديث عنها باعتبارها موشورا لا مرآة ، إذ أن الواقعية تصريف للواقع على وجوه مختلفة ، ثم إننا لسنا ندرى أيّ عربي يقصد ، وأي مواقف وأفكاره يعنى .

- يقول ص ٩٥ : « إن انهيار النظام العروضي القديم في الأدب العربي حدث تدريجيا وقد صاحب التطور الشعري التطورات الاجتماعية والسياسية لنظم الدولة » فنقف في حيرة من أمر هذا الربط الآلي - أو يكاد - بين تطور النظام العروضي - أو انهياره (؟) والتطور الاجتماعي والسياسي إذ قد ينتج عن مثل هذا الربط إمكانية تتبع أطوار المجتمع والدولة في أطوار العروض (أو الشعر) وهو ما يحمل على إجمالة الفكر وإطالة النظر قبل الحسم ثم هو يحمل على التساؤل إن كان ثبات العروض طوال قرون يعنى ثبات المجتمع والدولة أيضا ! .

ترددت في الكتاب أصداء النظرية الشعرية التي شاعت بين أفراد جماعة «شعر» ، تلميحا حينا وإجمالا (ص ٣٠ وص ٢١٩ مثلا) وتصريحا حينا آخر وتفصيلا (ص ١٩٠ مثلا) ، وليس ذلك بغريب من الدكتور نذير العظمة ، وهو واحد منهم ، ولكن ذلك لا يمنع القارئ من التساؤل عما يجر ذلك على هذا الكتاب الذي يمكن إدراجه ضمن كتب «تاريخ الأدب» ، ذلك أن هذا الصنف من المؤلفات لا يمكن أن يقف عند رؤية «أحادية» يقدمها كما لو كانت الحقيقة التي لا حقيقة سواها ، ولعل هذا الكتاب كان يمكنه أن يفتح للقارئ آفاقا رحبة لو أن المؤلف سعى إلى تشذيبه من هذه الجوانب النظرية ، وهي جوانب لا تكتمل دراستها إلا بمقارنة بعضها ببعض ، في سياق غير سياق تاريخ

الأدب ، وربما ظفرنا من الدكتور نذير العظمة بمثله ، وليس ذلك بعزيز عليه . تلك جملة من الخواطر والملاحظات سقناها بما استطعنا من الإيجاز ، رائدنا في ذلك إرشاد القارئ إلى ما في هذا الكتاب من المنافع وتنبهه إلى بعض ما فيه من هنات لا تفسده ، لأنه يظل - في اعتقادنا - كتابا كشف المؤلف من خلاله عن خفايا كثيرة في مجال الشعر العربي الحديث .

الهوامش

(١) انظروا في هذا :

S.MOREH, Modern Arabic Poetry (1800 - 1970) Leiden. Brill, pp 43 - 45.

(٢) ميخائيل نعيمة ، جبران خليل جبران ، حياته ، موته ، أدبه ، فنّه .

مؤسسة نوفل - بيروت ط ٩ ، ١٩٨١ . ص ٧٥ .

(٣) ميخائيل نعيمة ، الغربال (المقدمة) .

مؤسسة نوفل - بيروت - ط ١١ . ١٩٧٨ ص ٧ .

(٤) ديوان بدر شاكر السياب .

دار العودة بيروت ١٩٧١ ص ٦٣٩ .

(٥) ديوان خليل حاوي .

دار العودة بيروت ط ٢ . ١٩٨٣ ص ٨٥ .

شعر أبي تمام

بين النقد القديم وروية النقد الجديد

تأليف : سعيد مصلح السريحي

محمد النويري

لما قال ابن رشد قوله الشهير المعروف « الشعر قول مخرج غير مخرج العادة »^(١) ، كان على وعي بأن هذا الاخراج تنتظمه عادة من مستوى ثان وتحكمه سنن من صنف تال ، فإذا كان المتكلم ينسج كلامه في اطار نظام لا يمكن له الخروج عنه ، فان الشاعر ينشئ في اطار سنة ضبطت منافذ القول ، وأحصت سبله وربت وجوه بلوغ الغاية فيه ، فلا يقول القائل حراً مطلق الحرية ولا ينتقد الناقد هوى وظناً يظنه ، ان هي إلا شبكة نقدية نسجت خيوطها العادة المستحكمة باستقراء النصوص التي ترسخ اعتبار نموذجيتها على الحقب المتعاقبة والزمن المتطاوّل . فإذا كان الكلام انجازاً فردياً فانه اغتراف من معين جماعي ، وإذا كان الشعر ابداعاً فردياً ، فانه في وجه من وجوه ترسم واقتفاء ، خلق داخل سنة وابداع ضمن نموذج . والأزمة بين الفردي والجماعي ، بين الابداع والسنة ، ظاهرة ماثلة في كل عملية خلق أدبي لكنها تتفاوت من شاعر إلى آخر بقدر نزعة هذا الشاعر أو ذاك إلى أن يتمرد على السنن وأن يسلك في القول سبيلاً لم يديها الاستعمال ولم يعبدها الابتذال لذا ترى أن الآراء لا تكاد تتفق حول فحول الشعراء وليس أبو تمام إلا أحدهم ، فأنت تجد في شأنه الحكم ونقيضه ، تقرأ الاعجاب الذي لا يقف عند حد من الاقتصاد ، وتقف على الانكار الذي ينفلت عن صاحبه لينقلب ازدراء وسخطا ، حتى قال ابن الاعرابي قوله ذاك : « اما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس ، واما أن يكون الناس جميعاً أشعر منه »^(٢) .

ولقد تساءلت وأنا أزمع تقديم كتاب الأستاذ سعيد مصلح السريحي : « شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد » بعد مضي عشر سنوات على طبعته الأولى : ماذا عسى أن يضيف الكتاب إلى كل ما كتب عن أبي تمام ؟ وماذا عسى أن يجدي تقديمه إلى القراء ؟ فلما قرأته وأعدت قراءة بعض فصوله وجدته جديراً بالقراءة خليقاً بالتقديم تستوقفك مواقفه لتناقش وتحاور ، فهو شأنه

شأن كل عمل علمي جاد ، يثير فيك حيرة التفكير ومشقة النظر والتدبير ، فاتحاً لك منافذ الرأي من حيث أردت تقديم ما فيه من آراء .

قسم الباحث بحثه إلى باين رئيسيين :

- أما الباب الأول فهو : شعر أبي تمام في مرآة الشعر القديم .

- وأما الثاني فهو : رؤية النقد الجديد لشعر أبي تمام .

ثم قسم الباب الأول إلى ثلاثة فصول هي كالتالي :

١ - أبو تمام ومعيارية النقد العربي .

٢ - أبو تمام ونقاده الأوائل .

٣ - أبو تمام في دراسات المحدثين .

أما الباب الثاني فقد قسمه إلى ثلاثة فصول هي كالتالي :

١ - التحليل البنائي للأبيات المشككة في شعره .

٢ - تناول فيه : - الاستعارة

- الجناس والطباق

- موسيقى شعر أبي تمام .

ثم ذيل بحثه بخاتمة أوجزت الأطروحة التي انبنى عليها عمله .

الباب الأول - الفصل الأول :

بعد مقدمة طرح فيها الدارس الاشكالية التي سيجعل منها محور دراسته طرحاً فيه غير قليل من الاستقصاء ، فبين الدواعي التي اقتضت منه تناول مسألة أبي تمام عند القدماء ، ثم تلك التي استدعت انشغاله بها عند المحدثين ، كاشفاً إهتمامه بتعميق النظر في هذه المعيارية النقدية والبلاغية التي حكمت أعمال الجميع قديماً وحديثاً مبرزاً طموحه في السعي إلى تجاوزها ، بعد ذلك ، تحول إلى الفصل الأول من الباب الأول .

طرح الدارس الاشكالية التي مثلت جوهر موقفه مما يمكن أن نسميه المعادلة القلقة بين المعيار والابداع في شعر أبي تمام طرحاً واضحاً مبرزاً أن هذه المعيارية قد شكلتها بيئات عديدة أبرزها بيئة الرواة واللغويين « التي كانت لا تستسيغ

القصد إلى البديع والتكلف له والتعمل فيه ، وانما كانت تفضل أن يسمى الشاعر كما كانت تسعى العرب الى شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته » ، وتسلم قصب السبق لمن وصف فأصاب وشبه فقارب » ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد «^(٣) .

كذلك فهم يميلون إلى فصيح الكلم يستنكفون من حوشيه ويردون غريبه ، ومعيار فصاحة الكلمة عندهم « أن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة »^(٤) . ثم انتقل الباحث الى بيئة أدباء الكتاب التي يمكن أن نلخص معاييرها كما يلي :

- المعيار الصوتي وقوامه أن لا يكون في الكلمة ما ينبو بها عن السمع .
- الوضوح في الكلمة بحيث لا تكون غريبة ومقياس غرابتها « أن تكون وحشية لا يظهر معناها فيحتاج في معرفتها إلى من ينقر عنها كتب اللغة المبسوبة »^(٥) .
- الوضوح في التركيب ومن شروطه « أن لا يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدي ذلك إلى فساد معناه واعرابه في بعض المواضع »^(٦) .
- تشبيههم القصيدة بالرسالة من حيث أن لها مقدمة وغرض وخاتمة ، واشتراطهم الاجادة في الابتداء والتخلص والانتهاء .
- فهذه جميعاً لا تخرج عن كونها معايير عامة تنضوي تحتها أخرى تخص الأغراض الشعرية غرضاً غرضاً ، فما يليق بهذا لا يليق بذاك ، وما يحسن في أحدها لا يحسن في الآخر .
- وبين الدارس أن النقاد عابوا على أبي تمام إستعماله لبعض الألفاظ كما شنعوا عليه بعض ابتداءاته القبيحة التي لم تراع المقام .

المهم إذن أن السياج النظري للابداع الشعري قد أحكمت نسجه هذه السنة الثقافية التي تعددت روافدها ، سنة ضببطت آفاق الخلق وحددت مسالك القول . فالشاعر لا يقول مختاراً وانما يقول كما أرادت له المعيارية الشعرية أن يقول ، وقد كان أبو تمام محيراً لأنه سعى إلى خلخلة هذه المعيارية وإلى تخطي هذا السياج النظري القائم ، وفي الحقيقة فإن الرجل لم يكن بدعاً في سعيه ذاك ، ألم

يصنع قريبا من ذلك بشار ابن برد ومسلم بن الوليد وأبو نواس وكل المحدثين من الشعراء ، وقل مثل ذلك في أبي الطيب المتنبي : لحنه النحاة وخطأه اللغويون وأثار حفيظة غير واحد من النقاد والشعراء ، فالتصادم بين التنظير والابداع أمر ملازم للأدب قديما وحديثا ، بل هوب اللباب في كل ابداع على مر العصور .

ولقد أحسن الأستاذ السريحي ابراز هذا التضارب حتى عند أبي تمام نفسه ، فهو عندما ينظر للشعر يترسم خطوات السنة القائمة ، أما عندما يمارسه فهو لا يترسم إلا أصداء روحه النزاعة إلى الانعتاق من أسر كل طوق يحد من حريتها^(٧) .

وفي القسم المتعلق بـ « المعايير المستمدة من أحكام البلاغة » بين الدارس أن شعر أبي تمام كان مشكلا من « جهة خروجه عما اقتضته أحكام البلاغة وما غلب عليه من نزعة عقلية كان من آثارها أن حاكموا الشعر انطلاقاً من معيار الصدق والكذب . . »^(٨) ، ولقد ساعدته النصوص على استنتاج أن المعايير البلاغية تراعي وقائع الأمور وتأخذ « الصور الشعرية مأخذ الأدلة التي تساق على القضايا »^(٩) ، ولهذا السبب وسمت هذه النظرية البلاغية « كثيرا من معانيه بالكذب والمبالغة والإحالة والخطأ والتناقض ورفضت العديد من صوره الشعرية ، لكنها لم تعثر لها على حقيقة عقلية أو مادية تقابلها »^(١٠) .

وثمة نقطة في هذا السياق كنت أود لو أن الباحث وقف عندها ، تتصل بالموقف النظري من الكلام والبيان في الثقافة العربية ، فالبيان كما بينت كتب التراث يمثل أحد وسائل العبارة عن المعاني ولاشك في أنه أرقاها ، والمتأمل في نصوصهم يجد أن أحسن كلام عندهم وأفضله وأعلاه في مرتبة الفصاحة وأعرقه في نسب البلاغة هو الذي يفصح لك عن المعنى من أقصر السبل ، على هذا الأساس مثلا اعتبر كلام الله تعالى أفصح كلام على الإطلاق وأبلغه .

وعلى هذا الأساس ذهب عدد من الأصوليين والمتكلمين والبلاغيين إلى أن قيمة الصور البلاغية انما يحددها تقريب المعنى ، فلولا ذلك لما كان للتشبيه عظيم فائدة ، ولولا ذلك لما كان للاستعارة كبير مزية وقل مثل ذلك في كل صور المجاز

فهي عندهم تقرب المعاني وتؤكددها وتحسن معرضها ، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى بالاستعمال منها ، وعلى هذا يعتبر بلاغي كبير كالجاحظ أن وجوه العدول قد ضبطت فلا يستعير الشاعر كما يعن له ولا يخرج من الحقيقة إلى المجاز وفق مشيئته ، وجوه المجاز تحدت ومسالك العدول ضبطت لئلا يفقد الكلام وظيفته ، وهي الابانة عن المعاني التي اعتبروها « مستورة خفية ، بعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة »^(١١) ، وانما هي الألفاظ التي تظهرها وتجليها .

الفصل الثاني :

في الفصل الثاني من هذا الباب وقف الدارس عند ثلاثة أعلام كانت لهم من أبي تمام مواقف مشهورة وهم : ابن المعتز وأبو بكر الصولي والآمدي ، وهم يحتاجون إلى ترجمة موجزة تعرفهم عند القاريء وتحدد موقعهم من بيئات النقد التي اعتبرها الدارس احدى المنطلقات التي قام عليها بحثه ، فابن المعتز سليل بيت الخلافة ناقد راوية وشاعر ، أما الصولي خدن مجالس الأعيان وخليط الأمراء راوية ثقة وشاعر مجيد ، وأما الآمدي فهو كاتب وشاعر هو الآخر ، ولقد بين الدارس ان ابن المعتز الذي كان يناصر الشعر المحدث وينظر له في كتابه « البديع » ويدونه ويرويه في كتابه « الطبقات » كان يقف من أبي تمام مواقف فيها الانفعال وفيها الرد العنيف ولكن فيها غير قليل من الاعجاب ، وكان أبو بكر الصولي مفتونا بأبي تمام يقدمه على الجميع ويغض من شأن عائبه غضا عنيفا قاسيا لا هوادة فيه ، اتخذ من سيرورة شعره وذيوه بين الناس حجة على قيمته واستنكر « ما يقع فيه علماء عصره من رفض الشعر المحدث »^(١٢) ، لا لعله فيه سوى انه محدث ، كما بين كيف كان الآمدي متحاملا على أبي تمام يتتبع عوراته فيجدها حيث يراها الناس وحيث لا يراها إلا هو « ومن أراد عيباً وجده ومن بغى اعنائاً قدر عليه » كما يقول صاحب العمدة .

وهكذا نتبين مع الباحث أن نقادنا القدامى لم يجمعوا على انكار شعر أبي تمام ، فقد لقي من الاحتفاء قدرا يضاهاي أو يفوق الرد والانكار ، ألا يدل هذا

على أن السنة الثقافية القائمة ليست بالصرامة التي نتوهم ، وأن فيها من الأريحية ما يمكنها من استقبال المحدث واستيعابه ، تستقبل بقدر ، وترد بقدر ، كأنها أدوار تتوزع بين النقاد هذا يحتفي وذاك ينكر ، فلا النظام يختل ولا الشاعر يغص بقوله .

الفصل الثالث :

قسم الدارس الفصل الأخير من الباب الأول إلى ثلاثة أقسام بين في أولها أن جانباً كبيراً من النقد المعاصرين قد تناولوا شعر أبي تمام تناولاً قديماً لأن الأدوات التي توسلوا بها في استنطاقه كانت أدوات قديمة ، فهم يدرسون شعره انطلاقاً من الجهاز النظري الذي كان يستخدمه الأمدي والصولي وغيرهما من النقاد القدامى ، لذلك كانت مواقفهم من أبي تمام ترشح بالآراء التي نجدتها في التراث النقدي القديم ، وقد استعرض الدارس هذه المواقف الواحد تلو الآخر في إيجاز يلخصها تلخيصاً لا يخل بمضامينها ولا يغيب المرجعية الفكرية التي تستند إليها ، هكذا عرض آراء طه حسين وعباس محمود العقاد ومحمد مندور وأنيس المقدسي ومحمد نجيب البهيتي وعمر فروخ وشوقي ضيف وجميل سلطان وغيرهم وقد اقنع الباحث بأن هؤلاء قد ظلوا أسرى لمعايير الفكر النقدي والبلاغي القديم^(١٣) ، ولم يتمكنوا من تجاوزها ، فقد منحوا أنفسهم سلطة تحكيمية بوأتمهم التوسط بين أبي تمام ونقاده القدامى ليرجعوا في الغالب مواقف المناوئين منهم لمذهب أبي تمام ، أيضاً فإن جانباً من هذه الاعمال قد سلك نهجاً دفاعياً لا يبعد كثيراً عن نهج الصولي وأقرانه من أنصار أبي تمام القدامى ، وهكذا كان جل النقد المعاصرين بشكل أو بآخر تكراراً لنموذجين قديمين : الصولي والأمدي ، فريق ينافح ويدافع وفريق ينكر ويناوي وظلت معه التهمة الموجهة إلى أبي تمام « هي تلك التهمة التي وجهها القدماء إليه ، وهي الاغراق في الصنعة والاسراف في طلب البديع إلى درجة تخرجه إلى الاحالة وتؤدي إلى تشويه صورته وتراكيبه »^(١٤) .

أما القسم الثاني من هذا الفصل وهو بعنوان « معيارية الحتمية العلمية » فقد استعرض فيه الباحث مواقف النقاد المتأثرين بمذاهب أساطين النقد الغربي في القرن التاسع عشر ، تان وسانت بوف ويمكن أن نضيف جول لوماتر أيضاً ، وهم يفسرون الأدب انطلاقاً من شخصية الشاعر أو بيئته باعتبار أن الأدب في رأيهم لا يعدو أن يكون انعكاساً أميناً لنفسية الأديب أو لبيئته الاجتماعية ، وهكذا فسر بعض نقادنا ما يشيع في شعر أبي تمام من بديع وزخرف لفظي ومعنوي بما كان يشيع في مجتمعه من مظاهر الترف والتأنق ، وفسر بعضهم بعض المعاني الشائعة في شعره انطلاقاً من عقده النفسية أو اعتباراً لصوته الأجنس أو اتكالا على ما كان يعانيه من داء في كليته ! كذا ! نعم ! وهكذا تتمكنك هذه الوسائل من الحديث عما شئت إلا عن شعر أبي تمام ، فهي تسلك إليه مسالك لا تنطلق منه فكيف يمكن أن تنتهي إليه ؟!

أما القسم الأخير من هذا الفصل فقد تناول فيه الباحث « الدراسات النقدية الحديثة » مبرزا مرة أخرى « هيمنة معايير النقد والبلاغة على أذهان جل الدارسين المحدثين فأفضت بهم إلى التسليم بما انتهى إليه القدامى من أحكام على شعر أبي تمام »^(١٥) ، على أن « الانصاف » دعاه أن يستثنى « بضع دراسات تحرت تطبيق المنهج النقدي الحديث في الكشف عن أبعاد الرؤية الشعرية عند أبي تمام »^(١٦) .

وكنت أود لو أن الدارس شرح لنا قصده بالمنهج النقدي الحديث ذلك أن الأمر يتعلق بمناهج كثيرة ومدارس مختلفة ووسائل اجراء متناقضة ، متقارعة أحيانا ، فالأسلوبية أسلوبيات والبنوية بنويات والمقاربات اللسانية كثيرة ، اهتماماتها مختلفة وأدوات التناول لديها عديدة .

الباب الثاني . الفصل الأول :

عمد الدارس إلى تحليل جملة من أشعار أبي تمام تحليلاً بنوياً لغوياً راعى فيه اعتبارات عديدة مكنت عمله من الاهتداء إلى مسالك في فهم شعر أبي تمام لم يهتد إليها السابقون ، من ذلك الحاحه على طبيعة اللغة الشعرية وخصوصياتها التي

تميزها عن اللغة العادية ، وما تنزع إليه من تأسيس لفضاءات دلالية هي بمثابة الكون الشعري ، كون من مستوى آخر وليس مجرد انعكاس للواقع ومجرد تصوير أمين له ، بين الوحدات اللغوية فيه علاقات أقامها الشاعر وفق رؤيته هو للعالم وللقيم التي تحكمه ، ولما كانت الأبيات التي أثارت في أذهان النقاد اشكالات عديدة من غرض المديح ، ركز الباحث دراسته في نماذج منه بعد أن حرص على أن يخلص هذا الغرض من تلك المعاني الاستهجانية التي علقته به في كتابات المحدثين ، اذ يبين أن المديح ليس مجرد استجداء خسيس وانما هو « خلق جديد يتجاوز عالم الواقع بل ينبني على أنقاضه »^(١٧) ، ثم وقف عند عدد كبير من الاستعارات لم يستسغها القدامي وأقرهم المحدثون على مواقفهم منها ، من صنف قوله :

ما زال يهذي بالمواهب دائباً
حتى ظننتُ أنهُ محموم
وقوله :

أنت دلو وذو السـلمـاح أبـو
موسى قلب وأنت دلو القلب
وقوله :

يقظ وهو أكثر الناس اغفـاً
على نائل له مسروق
وقد أظهر الدارس قدرة على تأويل أبيات أبي تمام هذه تأويلاً انطلق فيه من السياق حيث ركزه في المجال التركيبي للوحدات اللغوية التي تشير اشكالا متطرقاً إلى علاقتها الجريدية^(١٨) مع غيرها من وحدات اللغة وما يمكن أن تضيفه عليها من دلالات ، مراعيًا البنى الصرفية^(١٩) للكلمات وخصائصها الصوتية^(٢٠) وما يمكن أن تجديه على الصياغة الشعرية من أبعاد ينبغي الوعي بها جميعاً حتى ننزل مقاصد أبي تمام في فضائها الشعري المخصوص ، وهكذا استطاع الباحث أن يبين أننا « ازاء لغة تتجاوز الواقع وتحرر من الألف بينما تعتمد إلى تفرغ

الكلمات من دلالاتها لتعاود شحنها بدلالات أخرى حتى كأنما تتفتق عن نقائص لها وأضداد» (٢١) .

فالقيمة الدلالية للوحدة اللغوية في الشعر ليست معجمية وإنما هي قيمة تستمدّها من السياق الشعري الذي جاءت فيه ، ذلك أن الشاعر لا يغترف من معين جاهز بقدر ما يبدع معينه هذا ابداعاً ويصوغه صياغة فيها من معاناته وتوقه إلى التحرر من قيوده اللغوية شيء كثير ، فيها سعيه إلى « مراوغة اللغة وخيانتها » كما يقول رولان بارت الذي يمضي قائلاً : « هذه الخيانة الملائمة وهذا التلافي والهروب هذه الخديعة العجيبة التي تسمح بادراك اللغة خارج سلطتها في عظمة ثورة دائمة للغة هذا هو ما أطلق عليه أدبا » (٢٢) .

ولقد وفق الباحث في تأويله للاستعارات التي كانت تثير القدامى على أبي تمام وتغريهم بالسخط عليه ، إلى تحريجات لطيفة ساعدته على ادراكها نزعتة الاستقصائية في ضبط العلاقات الماثلة في النص والغائبة عنه ، بين الوحدات في سياقها وضمن حقولها الدلالية العامة .

ولقد كنت أفضل أن يتجاوز الباحث نزعتة الدفاعية عن أبي تمام تلك التي جعلته يقع في اتهام فلان بأنه « لم يدرك » والآخر « بأنه لم يفهم » ذلك أن المهم بالنسبة إلينا هو ما سعى إليه الباحث نفسه من محاولة لفهم الخصائص الفنية التي يقوم عليها شعر الرجل ، وانه لمهم أيضاً أن نفهم الأسباب التي جعلت السنة الأدبية ترفض في جانب من جوانبها منحى القول الذي يسلكه أبو تمام ، والأمر في رأيي أعمق من مجرد القصور عن الفهم .

الفصل الثاني - الاستعارة :

تعرض الباحث إلى أهمية الاستعارة في شعر أبي تمام وإلى وعي النقاد والشعراء القدامى بذلك ، وعياً حاداً بأحد أعلام الشعر العربي إلى القول « أن شعر أبي تمام معدن الاستعارة » (٢٣) ذلك أن هذا الوجه من وجوه المجاز كان عنده مطلباً من مطالب القول وليس مجرد مسلك من مسالكه . ولقد اثار

بعض استعارات أبي تمام استنكار النقاد الذين أجمعوا في بعض الأحيان على التشنيع عليه ، لم ذلك ؟ ، بين الأستاذ أن علة ذلك تكمن فيما سماه بـ « الجمود على المعنى الوضعي للكلمة »^(٢٤) من ناحية والقصور عن إدراك خصوصية التركيب من ناحية أخرى .

فالوحدات اللغوية لها دلالاتها المعروفة وهي عناصر من المحور الجريدي فإذا اختارها الشاعر وضمناها تركيبه فانها تخرج عن معناها الأصلي الأول لتكتسب دلالة جديدة يضيفها عليها التركيب الذي جاءت فيه ، وعلى هذا الأساس فسر الشاعر انكار القدامى لعدد من استعارات أبي تمام مثل « ماء الملام » في قوله :

لا تسقني ماء الملام فـانـني
صب قد استعذبت ماء بكائي
و « رقيق حواشي العلم في قوله :

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه
بكفيك ما ماريت في أنه برد

ولقد عمد الدارس إلى تبرير هذا الصنف من الاستعارات تبريراً يميز فيه بين حال اللفظ وهو مفرد وحاله وقد تضمنه التركيب ، وقد استدل في غير قليل من الصواب على أن معنى اللفظ في حاله الثانية أوسع منه في حاله الأولى وقد استند في استدلاله ذلك على المجال الطبيعي والتاريخي والثقافي في معناه الواسع ليرز أن المرجعية التي يعود إليها أبو تمام في استعماله لتراكيب استعارية بديعة هي مرجعية واسعة عميقة تجد ما يعضدها في التاريخ الثقافي والمحيط الطبيعي والفضاء الاجتماعي .

ولا أشك في أن الأستاذ السريحي قد حالفه التوفيق بما أظهر من براعة عجيبة في الدفاع عن استعارات أبي تمام ، ومع ذلك فاني أتساءل مرة أخرى : كيف يجمع الأمدي والقاضي الجرجاني وعبدالقاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري وابن الاثير على انكار بعض استعارات أبي تمام حتى يصفها عبدالقاهر الجرجاني - ومحلّه من هذا العلم ، ذاك الذي تعلم - « بالثقل وتنغيص النفس

وتكديرها» (٢٥) . ألا يعني هذا أن الأمر أعمق من مجرد التبرير والحرص على الدفاع ، إذ هو يحتاج إلى فهم كيفية ادراك العرب القدامى لآليات العلاقة بين اللفظ والمعنى وكيف كان هذا الادراك أساساً قامت عليه نظريتهم في الاستعارة والمجاز عموماً ، يقول أبو هلال العسكري : « الاستعارة توضح المعنى وتؤكدده وتحسن معرضه » (٢٦) أما تلك التي تضيف غموضاً على المعنى فتربك النظام التواصلية فهي استعارة منكرة مردودة .

فالشعر العربي ابداع وتواصل ، والتنظير الشعري عند القدامى لا يطمئن إلى ما يعطل وظيفته التواصلية كما لا يطمئن إلى ما ينال من وظيفته الفنية .

٢. الجنس والطباق :

وقف الدارس عند ظاهرة الجنس في شعر أبي تمام مبرزاً عدم رضا القدامى عنها ، فابن الأثير مثلاً يورد نماذج من شعره قائمة على التجنيس ثم يقول : « وله من هذا الغث البارد ، المتكلف شيء كثير » (٢٧) . واقتفى المحدثون اثر القدامى في تأكيدهم على بعد الصنعة والتكلف في ظاهرة الجنس عند أبي تمام وهي ظاهرة صنفت عندهم صنفين ، الأول امتدحوه ، أما الثاني وهو الغالب فقد عابوه .

وبين الدارس أن الجرجاني قد انتبه إلى ما في الجنس من قيمة معنوية تقوم على ما سماه بـ « نصرة المعنى » (٢٨) المتأتية من حسن الافادة مع أن الصورة صورة التكرير والاعادة» (٢٩) .

ثم انتقل الاستاذ السريحي الى استعراض موقف « النقد الحديث » من ظاهرة الجنس قائلاً « ان النظرة الصحيحة الحديثة للشعر هي ما تؤيده نظرية النقد الحديث انما تبدأ من الاعتداد باللفظ باعتباره بنية صوتية رمزية ، ومن هنا فإن العلاقات بين الألفاظ لا تقتصر على بعدها الدلالي . . بل انها قد تنطلق من الجرس الصوتي لها » (٣٠) . ثم تحول الباحث إلى استنطاق بعض ظواهر الجنس التي جاءت في شعر أبي تمام استنطاقاً عاد فيه إلى الذاكرة الثقافية للغة العربية وقد مكثه من الاهتمام إلى استنتاجات طريفة تؤكد على ما في ظاهرة الجنس عند أبي

تمام من أبعاد دلالية وانتهت به إلى رأي مؤداه « ان الجناس لا ينزل من المعنى منزلة الزينة لأن المعنى ليس شيئاً سابقاً عليه ، وإنما هو نابع من خلاله مستخلص من العلاقات بين ألفاظه ، وأن ظاهرة الجناس إنما تدل على قدرة الشاعر على استغلال القوة التعبيرية في الألفاظ . . . » (٣١) .

أما الطباق فهو الآخر لا يخرج في تقدير القدامى على أن يكون محسناً معنوياً على الشاعر ألا يتكلف فيه حتى لا تثقل العبارة ويحتجب المعنى . . ثم استعرض مواقف عديدة نعت على أبي تمام كثرة تكلفه للطباق في الشعر . ثم بين أن ظاهرة الطباق تلتقي مع رؤية أبي تمام للعالم والعناصر التي تكونه وللمعاني الكامنة فيه ، رؤية تؤلف بين الثنائية والتقابل : الخير والشر ، الظلمة والنور . . . وهذا ما وسم شعر أبي تمام بالجدلية « من حيث طرح الفكرة والنقيض معا فيما يدعى بالتركيب ومن هنا يصبح من أهم سمات الرؤية الشعرية عند أبي تمام أنها تتلمس التمثل والانسجام من خلال التنافر والتضاد » (٣٢) .

الفصل الثالث :

١. الخصائص الأسلوبية :

أشار الباحث في بداية هذا الفصل إلى صعوبة تحديد السمات الأسلوبية لشاعر من الشعراء وهي اشارة لا تعوزها الوجهة ، ذلك أن دراسة شعر أبي تمام أسلوبياً تحتاج إلى بحث قائم برأسه ، من ثم تفهم لماذا اكتفى الباحث بالإشارة إلى بعض الظواهر الأسلوبية التي تتصل بالتركيب اللغوية البارزة ، إذ أكد خاصة على :

- غلبة الجمل الاسمية على الجمل الفعلية .

- كثرة الاضافة .

- شيوع الصفات .

وقام في هذا السياق بمقارنة نسب تواتر هذه الظواهر عند : الفرزدق وبشار ومسلم والبحري والمتنبي وأبي تمام ، انطلاقاً من عينات احصائية تشمل أول

مائة وخمسين بيتاً من دواوينهم ، فلاحظ أن عدد الأفعال عند أبي تمام هي أقل منها عند بقية الشعراء ، مما يعني غلبة الجمل الاسمية في شعره ، أما عدد الإضافات والصفات فهي عنده أعلاها من حيث النسبة .

ومن الظواهر التي وقف عندها ، ظاهرة التثنية « فقد كثرت في شعره صيغة المثني كثرة بينة حيرت الشراح ازاء بعض أبياته حينما التمسوا للمثنى حقيقة واقعية يحملونها عليه فلم يجدوا لها محملاً »^(٣٣) وبعد أن حاول الباحث تحليل بعض ظواهر التثنية رد الظاهرة ككل إلى رؤية أبي تمام الشعرية قائلاً : « هي رؤية شعرية تعيد تنظيم الأشياء لتقيم منها أزواجا متقابلة تتجاذبها حيناً وتتنافر حيناً آخر ، وتفجر الشيء الواحد فتجعل منه شيئين ليتولد عن ذلك كله حركة فعالة تتصارع فيها الأشياء وتكتسب أبعادها المميزة عن طريق تحديد علاقاتها الضدية أو المثلية مع الأشياء الأخرى »^(٣٤) .

٢ . موسيقى شعر أبي تمام :

انطلق الباحث من سبعة أبيات عاب عليها الأمدي كثرة زحافات ، فقارن الصيغ النظرية لأوزانها والصيغ التطبيقية التي أنجزها أبو تمام ، ولاحظ أن صاحبنا يسعى إلى التخفيف من السواكن بشكل يسر للحركات أن تتابع وأن تتلاقى مما يضيف على الإيقاع حركة لا يوفرها النموذج النظري ، واستخلص من ذلك أن الإيقاع الشعري عند أبي تمام « يركز على توالي الحركات »^(٣٥) . ثم بحث في نسب تواتر البحور لديه فلاحظ أن أعلى نسبة عنده كانت للكمال ، فقد بلغت نسبته إلى بقية شعره ٣٢٪ يليه الطويل ٢٢٪ ثم البسيط ١٧٪ ، وعلل الباحث وفرة الكمال باكتمال حركاته ، ثم أبرز أن نسبة السواكن تنخفض عما هي عليه في بقية البحور حيث تبلغ نسبة السكون إلى الحركة ٤ : ١٠ ، في حين تبلغ مع الطويل ٤ ، ٦ : ١٠ . وهكذا أبرز أهمية الحركة في شعره فانها « تغطي على شعر أبي تمام وتكمن خلف كثير من ظواهره العروضية لا يمكن أن تنفصل بأي حال من الأحوال عن تلك الرؤية الشعرية التي كانت تحدد نظره إلى الأشياء ، فأبو تمام يراها متحركة »^(٣٦) .

وليسمح لي الأستاذ السريحي أن ألاحظ أنه رغم الجهد المشكور الذي بذله في الفصل الثالث والأخير هذا ، فإن المشاكل تبقى معلقة ، ذلك أن البحث في الخصائص الأسلوبية عند أديب أو شاعر ما ، ليست مهمة يسيرة فإن مباشرة كهذه ينبغي أن تهدف إلى تحقيق غاية ما وإلا فهو جهد لا طائل من ورائه ، فهاذا تفيدنا المقارنة الاحصائية بين المائة وخمسين بيتاً الأولى من دواوين مجموعة من الشعراء ، بل ماذا يفيدنا العلم بأن أبا تمام يستعمل الجمل الاسمية أكثر من الفعلية ، وأن الصفات والاضافات والمثنى عنده أكثر من غيره من الشعراء ، ان الاستنتاجات التي تم التوصل إليها في هذا السياق هي استنتاجات مغتصبة اغتصاباً أو مسقطة اسقاطاً ، ولكنها لا يمكن أن تطلعنا عن الخصائص الأسلوبية التي تميز أبا تمام عن غيره ، نعم ان انجاز هذا العمل ليس سهلاً ، فهو يحتاج إلى ان نتشعب من المدارس الأسلوبية كلها انطلاقاً من أسلوبية العدول تلك التي ترى أن الظاهرة الأدبية المتميزة تمثل عدولاً عن مستويات عديدة : النسق اللغوي ، الاستعمال العادي ، الجنس الأدبي الذي يندرج الأثر في اطاره ، مروراً بالأسلوبية التي ترى « أن مهمة الأسلوب هي معرفة رد فعل القارئ إزاء النص والبحث عن أسبابه في شكل النص فالأسلوب هو القاريء الأمل ، صيغة ما من جماع القراء ، بمعنى ذاك الذي يمنح نفسه ثقافة قصوى . . . حتى يرصد الوحدات التي تسم النص » . وصولاً إلى المدارس المتأخرة المتأثرة بالمدارس اللسانية : التوليدية والتداولية خاصة ، دون أن ننسى مساهمات ليو شبيتزر الذي يعد أحد المؤسسين الفعليين للدراسة الأسلوبية .

أما في القسم الثاني من هذا الفصل الأخير فقد استعمل الباحث مصطلح « الموسيقى » وهو مصطلح لم يخلص استعماله للمجال الذي يبحث فيه واستعمال مصطلح الايقاع أنسب ، أما محاولته التطبيقية فقد كانت محدودة الفائدة ، ذلك أن الايقاع أعمق من مجرد احصاء الحركات والسكنات لنستنتج أن الحركات هي الغالبة وأن ذلك يتصل برؤية أبي تمام للأشياء فهو يراها متحركة ، ولما عرف أفلاطون الايقاع بأنه « انتظام الحركة »^(٣٧) فإنه لا يقصد هذا المعنى الضيق . ان مفهوم الايقاع غاية في التعقيد فهو ينسحب على مستويات عديدة ويشمل

ظواهر مختلفة . لذلك كان من المفاهيم التي تستعصي على الحد حتى قال فاليري « اني قرأت أوصفت عشرين تعريفاً للايقاع ، لكن أي واحد منها لا يرضيني »^(٣٨) ، وقال رامو « اني لا أصل إلى صياغة تعريف للايقاع »^(٣٩) ذلك انه « من الخيال أن نأمل في رد كلمة اتسع مجال دلالتها اتساعاً لا حد له إلى مفهوم بسيط »^(٤٠) كما يقول جان مورو الذي أعد كتابه عن شاتوبريان من أحسن ما قرأت في هذا المجال ، فقد انطلق من الظواهر الماثلة في سطح النسيج اللغوي ليصل إلى الخصائص الأكثر دلالة على عمق الخصوصيات في كتابة شاتوبريان ، أما كتاب هنري ميشونيك الضخم^(٤١) فانه رغم صبغته النظرية يطلعك على سعة القضية وتشعب معطياتها ، فذاك لنعلم أن البحث في الايقاع ليس باليسير الذي تشيعه بعض الدراسات .

أما الخاتمة فقد كانت إيجازاً لجملة الأفكار التي تضمنها البحث ودعوة هادفة « إلى ضرورة الاستفادة مما حققه التقدم العلمي من انجازات في مجال الدراسات الانسانية بصورة عامة والأدبية بصورة خاصة »^(٤٢) حتى تكون دراستنا لتراثنا الشعري أكثر موضوعية .

وبعد . . فلقد عاشرت هذا العمل ردهاً من الزمان لا أظنه قصيراً بعد أن سمعت من يذكره فيطريه اطراءً تبين أن جدير به ، فقد كانت لغته في جملتها سليمة راقية أحياناً ، وكانت الأفكار التي تحركه من الجدة والطرافة بما يخرج بك عن رتابة الدراسات السابقة تلك التي انطلقت من رؤية غريبة عن الشعر فانتهدت إلى نتائج غريبة عنه ، واني وإن كان نقدي قاسياً في بعض الأحيان ، فذاك لرغبة مني في أن يرتقي هذا العمل الذي أرضاني إلى رتبة الكمال ، وفاتني أن الكمال لله وحده عز وجل .



الهوامش

- (١) راجع دراسة الأستاذ حمادى صمود لهذا القول ضمن كتابه « في نظرية الأدب عند العرب » النادي الأدبي الثقافي بجلدة ١٤١١ هـ . ص ٥٣ وما بعدها .
- (٢) الصولى : أخبار أبي تمام
- (٣) تحقيق د . عساكر . . المكتب التجارى للطبع والنشر - بيروت ص ٤٥ .
- (٤) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق : أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد الجاوى القاهرة ص ٣٤ .
- (٥) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . شرح عبدالمتعال الصعدي مكتبة صبيح ص ٦٨ .
- (٦) القزويني : الايضاح في علوم البلاغة .
- (٧) القاهرة ١٩٦٦ ص ٤ .
- (٨) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة - ص ٦٢ .
- (٩) سعيد السريحي : شعر أبي تمام ص : ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .
- (١٠) نفس المرجع : ص ٥١ .
- (١١) نفس المرجع : ص ٥٣ .
- (١٢) نفس المرجع : ص ٥٦ .
- (١٣) الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق عبدالسلام هارون . القاهرة ١٩٤٨ م ، ج ١ ص : ٧٥ .
- وانظر في هذا السياق : دراسة السيدة نور الهدى باديس « تصور العرب لعلاقة اللفظ بالمعنى وأثره في فهمهم للمجاز » بحث لنيل شهادة الكفاءة باشراف الأستاذ حمادى صمود مرقون بالجامعة التونسية . ص ١٤١ وما بعدها .
- (١٤) سعيد السريحي : شعر أبي تمام ص ٧٧ .
- (١٥) نفس المرجع : ص ١٠٧ .
- (١٦) نفس المرجع : ص ١١٥ .
- (١٧) نفس المرجع : ص ١٢٣ .
- (١٨) نفس المرجع : ص ١٢٣ .
- (١٩) نفس المرجع : ص ١٤٠ .
- (٢٠) ترجمة المفهوم اللساني . *Rapports paradigmaticques* .
- يتعلق بعلاقة الغياب التي تربط الكلمة الماثلة في النص بكلمات أخرى كان يمكن أن تحل محلها .
- (٢١) ترجمة للمصطلح الذى استعمله الأستاذ السريحي : المورفولوجية .
- (٢٢) هذه ترجمة لمصطلح فونيم .
- انظر معجم اللسانيات للدكتور عبدالسلام المسدى الدار العربية للكتاب ١٩٨٤ م .
- (٢٣) سعيد السريحي : شعر أبي تمام ص : ١٦٩ .
- (٢٤) رولان بارط : درس السيميولوجيا .
- ترجمة ع . بن عبدالعالي . دار توبقال . الدار البيضاء ١٩٨٥ م . ص ١٤ .

- (٢٣) انظر الديوان : شرح التبيزي ج ١ . ص ١٧٧ .
 (٢٤) سعيد السريحي : شعر أبي تمام ص ٢٠٣ .
 (٢٥) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز . رشيد رضا ١٩٧٨ م .
 (٢٦) أبو هلال العسكري : الصناعتين . تح : البجاوي وأبو الفضل إبراهيم القاهرة ص ٢٧٤ .
 (٢٧) ابن الأثير : المثل السائر . تح : الحوفي / طباعة القاهرة ١٣٧٩ هـ . ج : ١ ص ٣٤٦ .
 (٢٨) عبدالقاهر الجرجاني اسرار البلاغة .
 عبدالمنعم خفاجي ط ٢ القاهرة ١٣٩٦ هـ . ج : ١ ص ١١٠ .
 (٢٩) نفس المرجع : ج ١ . ص ٢٤٤ .
 (٣٠) سعيد السريحي : شعر أبي تمام ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .
 (٣١) سعيد السريحي شعر أبي تمام ص ٢٤٤ .
 (٣٢) نفس المرجع : ص : ٣٤٧ - ٣٤٨ .
 (٣٣) نفس المرجع : ص : ٢٧٨ .
 (٣٤) نفس المرجع : ص : ٢٨٢ .
 (٣٥) نفس المرجع : ص : ٢٨٩ .
 (٣٦) نفس المرجع : ص : ٢٩٤ .
 (٣٧) PLATON: Deuvres complètes.

Société d'édition:

«Les belles Lettres», Paris, 1951, T. II (1 partie) Les Lois, 665a, P.55

Valéry: Variétés III. Questions de poésie . P. 48 (٣٨)

Ramuz: Journal. P.380 (٣٩)

Jean Mourot: Le Génie D'un style Armand Colin. Paris 1969.P.10. (٤٠)

Henri Meshonic: Critique Du Rythme Paris. Verdien. 1982. (٤١)

(٤٣) سعيد السريحي : شعر أبي تمام ص ٣٠٢ .

في مورفولوجيا الخرافة

ترجمة بكر باقادر، احمد عبد الرحيم نصر

محمد القاضي

للكتب حيوات لا تختلف عن حيوات الناس طولاً وقصراً ، ولها مصائر لا تقل عن مصائر البشر التواء وغرابة . ومن الكتب ما يولد ميتاً ، ومنها ما يطن في الأقطار صداه منذ ظهوره ، ومنها ما تزدان به المحافل أمداً ثم لا يلبث أن يحمد ذكره ويغدو نسياً منسياً ، ومنها ما يطلع على الناس فلا يلتفت إليه أحد ، حتى إذا تقدم به الزمان قيض له من يكشف عن ستره ويظهر أمره ، فإذا به يبعث بعثاً جديداً ، وإذا القوم به يعنون واليه ينصرفون ، فلا يزداد مع الأيام الاطلاوة وإشراقاً . ولعل كتاب الباحثة الروسية « فلاديمير بروب » (١٨٩٥ - ١٩٧٠) عن الخرافات العجيبة خير مثال من هذا الصنف الأخير . فقد أصدره صاحبه سنة ١٩٢٨ حينما كان طرى العود لم يتجاوز الثالثة والثلاثين من عمره ، ولكن الكتاب لم يلق من اهتمام الدارسين بعض ما هو به قمين الا عندما ترجم الى اللغة الانجليزية في الولايات المتحدة الامريكية سنة ١٩٥٨ م ، وقد مر على صدوره في موطنه ثلاثون عاماً . فكانت تلك الترجمة ايذاناً بمرحلة جديدة في حياة هذا الكتاب ، فنقل الى أغلب لغات العالم وطبقت شهرته الافاق .

تكمن أهمية هذا العمل في اعتماد صاحبه على مقولات المنهج الشكلائي الذي ازدهر في روسيا بين سنتي ١٩١٤ و ١٩٣٠ م ، وقد اختلف عقد اعلامه في « حلقة موسكوا اللسانية » في ظل أكاديمية العلوم بموسكو . ثم شدت من ازرها هذه الحلقة « جمعية دراسة اللغة الشعرية » التي ظهرت سنة ١٩١٧ م . وقد تعلقتهمة الشكلائين بتجديد درس الأدب والخروج به عن النهج التاريخي بالصيغة الانطباعية سعياً الى الارتقاء به الى مقام العلوم ذات القوانين النظرية ، لذلك ضرب الجماعة صفحاً عن ربط الاثر الادبي بحياة صاحبه أو بالبيئة التي ظهر فيها ، واعتبروه نظاماً يمكن استخلاص بنيته اعتماداً على الوحدات التي تكونه ، وقد عبر « اينخباوم » (١٨٨٦ - ١٩٥٩) عن ذلك فقال : « ان ما نختص به ليس الشكلائية بما هي نظرية جمالية ، ولا « المنهجية » التي هي نظام علمي محدد ، وانما نختص برغبتنا في خلق علم أدبي مستقل ، أساسه المقومات التي تنفرد بها المادة الادبية » . (١)

وكان من نتائج ذلك أمران أولهما تجاوز الثنائية التقليدية الزائفة التي كان بمقتضاها يميز بين شكل الاثر الادبي ومضمونه ، فلم يعد الشكل غلافا لجوهر هو المضمون ، وانما اتخذ معنى جديدا شموليا ، اذ أصبح يعنى جملة الطرائق المعتمدة للربط بين العناصر التي يقوم عليها الاثر الادبي ، وبين هذه العناصر والاثـر ، وبين الاثر والادب عموما وثانيهما الغاية من دراسة النصوص الأدبية ، اذ حدد الشكلاونيون لابعائهم غاية تتمثل في « وصف الطريقة التي يعمل بها النظام الأدبي ، وتحليل العناصر التي يتألف منها ، وابرار القوانين التي تحكم فيه ، أو قل انها وصف النص الادبي وصفا علميا ، ومن ثم استجلاء العلاقة الرابطة بين عناصره » (٢)

لقد ظهرت الحركة الشكلانية قبل الثورة الاشتراكية التي أدت الى قيام ما كان يسمى بالاتحاد السوفيتي . الا أن علاقتها بالنظام الاشتراكي وبالواقعية الاشتراكية التي أصبحت المذهب الرسمي للمبدعين والنقاد لم تكن على ما يرام . وقد أخذ المثقفون الموالون للنظام على الشكلانيين اهمالهم البحث في تأثير البيئة في الادب وغياب النظرة الجدلية في دراساتهم حتى آل هذا التضيق على الشكلانية الى خنقها واسدال الستار عليها في روسيا سنة ١٩٣٠ .

الا أن مقولات الشكلانية قد استمرت على نحو ما في « حلقة براغ اللسانية » (١٩٢٦ - ١٩٤٨) وكان ممن أسهم في تكوينها علّمان من أعلام الشكلانية هما « ياكوبسون » (١٨٩٦ - ١٩٨٢) و« ترويتسكوي » (١٨٩٠ - ١٩٣٨) . وقد انتقل « ياكوبسون » بعد ذلك الى الولايات المتحدة واضطلع بدور حاسم في التعريف بالشكلانية وبأعلامها وبأهم انجازاتها ، وفي هذا السياق تجدد الاهتمام بهذه الحركة ورفع غطاء النسيان عن « فلاديمير بروب » .

ولسائل أن يسأل عما ينطوي عليه كتاب « بروب » عن الخرافات الروسية من أهمية حتى ينبرى القوم الى ترجمته . لقد اعتمد بروب مائة خرافة عجيبة من الخرافات التي جمعها « أفانا سييف » وسعى الى استخلاص بنيتها ، فبان له أن العناصر الثابتة فيها هي « الوظائف » أي أعمال الشخصيات منظورا إليها من حيث دلالاتها في سياق الحكمة ، واستنتج من تحليل تلك الخرافات أمرين على

حظ من الاهمية كبير ، أولهما : أن عدد الوظائف في هذه الخرافات قليل لا يتجاوز احدى وثلاثين وظيفة ، وثانيهما : أن هذه الوظائف لا يشترط أن توجد جميعا في كل خرافة ، الا أنها تحافظ دائما على ترتيب واحد مهما كان عدد الوظائف المسقطة .

وقد كان لهذا الاكتشاف أعظم الاثر في درس انشائية الاثار الادبية ، وانبرى عدد من الباحثين يقومون عمل « بروب » ويحاولون تطويره ، ونذكر منهم « ليفي شتروس »^(٣) و « تودوروف »^(٤) و « كلود بريمون »^(٥) و « غريماس »^(٦) . وقد بين هؤلاء الباحثون وغيرهم أن « بروب » كان قد سبق عصره في كثير من النواحي ، وان كتابه يعد نموذجا فذا من العمل المنهجي وان لم يخل من هنات . لذلك ترجم الكتاب الى الانجليزية سنة ١٩٥٨م في الولايات المتحدة الامريكية ، وطبع بعد ذلك سنة ١٩٥٨ بمقدمة جديدة . وترجم الى سائر اللغات الاوروبية . كما ترجم الى العربية مرتين ، أولاها بالمغرب سنة ١٩٨٦ ، وثانيتهما بالمملكة العربية السعودية سنة ١٩٨٩م وقد أتيح لي أن أطلع بأخرة على الترجمة الثانية التي أنجزها الباحثان « أبو بكر أحمد باقادر » و « أحمد عبدالرحيم نصر »^(٧) .

وبفضل هذا العمل علمت بوجود الترجمة العربية الأولى التي قام بها « ابراهيم الخطيب »^(٨) . وبعد فراغى من قراءة الترجمة الثانية تراكت لدى الملاحظات حتى رأيت أن الواجب يقضى على بأن ابدىها واذيعها اسهاما منى متواضعا في تقويم هذا العمل .

إن صدور ترجمتين عربيتين لكتاب واحد إحداها في مغرب الوطن العربى والثانية في مشرقه وفي حيز زمنى لا يتجاوز السنوات الثلاث لامر يدعو الى التفاؤل والاستبشار ، لانه يدل على أن الباحثين العرب حريصون على تطوير الرصيد المعرفى الذى يزوده القراء وتحسينه . لذلك استسغت اشارة صاحبى الترجمة الثانية الى الترجمة الاولى ، وبيانها الفروق بين الترجمتين ، وقد حصراها في أربعة :

١- العنوان .

٢- التمهيد .

٣- النص المعتمد للترجمة .

٤- المصطلحات .

وسنعود الى هذه المسائل في الابان .

والناظر في ترجمة السيدين « باقادر » و« نصر » يلاحظ أنهما لم يقتصرافيهما على كتاب « بروب » وانما اضافا الى ذلك مقالا له ترجمة عنوانه عندهما « التحولات في الحكاية الخرافية » ، ومقالا نقديا لـ « كلود ليفي شتروس » عنوانه « البنية والشكل » ، ورد « بروب » عليه ، وتعقيب « ليفي شتروس » على رد « بروب » . ووضعنا للترجمة تمهيدا قويا تربو صفحاته على الثلاثين تحدا فيه عن حياة « بروب » وعن مؤلفاته وعن الحركة الشكلانية ومعركتها مع النظام الاشتراكي . وكتبنا صفحات ممتعة عن تراجع « بروب » أمام الهجوم الذي استهدف كتابه . واستعرضنا أهمية هذا الكتاب وأثره في مؤلفات « بروب » اللاحقة ، وفي الأبحاث التي ظهرت بعد ترجمته الى عدد من اللغات الغربية . كما ذكرنا أهم ما نبه اليه الباحثون من نقائص ضمها هذا الكتاب ، وألما بأثر هذا المؤلف في الدراسات العربية ، وليس من شك في أن هذا العمل الجاد قد تطلب من الباحثين جهدا كبيرا يستأهلان عليه جميل الشكر .

الا أن عملا من هذا القبيل يحتاج الى دراية عميقة بأصول النظريات الحديثة في درس الظاهرة الادبية ، لذلك يشترط في المقدم عليه المام كاف بهذه المباحث لان بينها وبين كتاب « بروب » أواصر متينة لا بد من تبينها واستخراجها من مكانها أو تنشأ قطيعة معرفية بين الكتاب المترجم وما حام حوله من علوم آن وضعه أو آن ترجمته أو آن تداوله . وقد ارتأينا أن نعلق على بعض ما ظهر لنا انه جدير بالتعليق عليه في هذه الترجمة ، اعتمادا على عناصر أربعة :

النص المعتمد في الترجمة ، والمصطلحات ، والمعنى ، والصياغة .

١- النص المعتمد في الترجمة :

ذكر المترجمان أنهما اعتمدا الترجمة الانجليزية خلافا لابراهيم الخطيب الذي اعتمد الترجمة الفرنسية ، وقد لا يكون لهذا الاختلاف خطر من حيث أن

الترجمتين كليهما لم تنطلقا من الاصل الروسي ، الا أن ذلك لا يعنى احماء الفروق بين الترجمة الانجليزية والترجمة الفرنسية ، ذلك أن النص الانجليزي كان ترجمة للطبعة الروسية الأولى من كتاب « بروب » (١٩٢٨) أما النص الفرنسي فكان ترجمة للطبعة الروسية الثانية سنة (١٩٦٨ م) . معنى هذا أنه فصل بين الطبعتين الروسيتين أربعون عاما . وقد ذكر الناشر الفرنسي (لا ناشر كتاب الخطيب كما قال المترجمان « ص ١٠ ») بعض وجوه الاختلاف بينهما ، اذ أن الطبعة الروسية الثانية « تصحح الاخطاء العديدة المتصلة بالوقائع وكذا الاخطاء التقنية التي تميزت بها الطبعة الأولى ، كما تقوم باستيفاء العرض في النقاط الهامة » ويرد المترجمان على ذلك بحجتين ، أولاها : أنهما لم يجدا من هذه الفروق المشار اليها الا أربعة أسطر في الفصل الأول « وبعض اضافات هنا وهناك لا تغير الافكار المطروحة » (ص ١٠) . وثانيها : ان اعادة نشر الترجمة الانجليزية للطبعة الروسية الأولى دليل على ان الهيئتين العلميتين الامريكيتين اللتين تولتا نشر الكتاب لم تجدا ما يدعو الى اعادة هذه الترجمة اعتمادا على الطبعة الروسية الثانية . أما الحجة الاولى فغير ناهضة أصلا ، ذلك أن المقارن بين ترجمة « باقادر » و « نصر » والترجمة الفرنسية يلاحظ فروقا كثيرة جدا . ولو أردنا أن نذكرها جميعا لما استطعنا في هذا الحيز الضيق لكثرتها . ولعل أهمها تغيير أرقام الخرافات في الاحالات على مجموع « أفاناسييف » ، والتغيرات الخفيفة التي نجد نمودجا منها في هذه الجملة الواردة في ترجمة « باقادر » و « نصر » (ص : ٦١) « وضمنا أيضا عددا من الحكايات الروسية حتى التي تحولت فيها الساحرة الى فأر أو تنين » ، ويقابلها في النص الفرنسي : « ويلى ذلك احالات على سلسلة من الخرافات مختلفة أشد الاختلاف ومتصلة بالموضوع نفسه ، ويتعلق الأمر بكل التنوعات الروسية المعروفة في ذلك العهد بما فيها تلك التي يحل فيها التنين أو الجرذان محل الساحرة بابايافا » (٩) . هذا بصرف النظر عن فقرات كاملة ناقصة ص ٦٨ و ص ٧٨ و ص ١٩٨ ، أما الجمل والعبارات والالفاظ المنقوصة فأكثر من أن تحصى ، وحسبنا أن نراجع في ذلك الصفحات : ٨٠ - ٨٣ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠٦ - ١٠٨ - ١١٣ - ١١٦ - ١١٨ - ١٢٠ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٥٤ -

١٧٤ - ١٨٢ - ١٩٠ - ١٩٩ - ٢١٢ - ٢٣٢ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - الخ . .

وقد خلت الترجمة الى ذلك من هوامش هامة في الصفحتين ١٨٨ و ٢١٠ . كما طرأ تغيير كثير على التحليل والجداول والتخطيطات ، لعل خير مثال عليه ما نجده في الصفحات : ٦١٢ - ٢٣٥ - ٢٤١ - ٢٥٤ - ٢٥٧ . أما الوظائف المشروحة في الطبعة الفرنسية فقد اكتفى في الترجمة العربية بذكر رموزها . وهذا واضح جلي في الملحق الثاني بأكمله . وقد لاحظنا أيضا غياب عدد من الترسييمات في الترجمة العربية وخاصة في الصفحات ٢٣٦ - ٢٣٨ - ٢٤٠ . وإضافة الى هذا كله فان اشارات كثيرة واردة في الترجمة العربية لا وجود لها في الترجمة الفرنسية ومثال ذلك الصفحات ٩٤ - ٩٥ - ١٦٠ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٢١ . مما يدل على أن « بروب » حذفها من الطبعة الثانية .

وأما الحجة الثانية فهي - وان بدت على حظ من الاقتناع - لا تكفى الدارس المتمعن ولا تدل - في حد ذاتها - على أن ما حوته الطبعة الروسية الثانية من تنقيح لا أهمية له . نعم ، إن التغيير لم يصب جوهر الكتاب ولا النتائج الأساسية التي توصل اليها « بروب » . ولكن الرجل كان قد أخطأ في بعض الاحالات والتخريجات ، كما أن بعض الأخطاء المطبعية كانت قد تسربت الى الطبعة الأولى ، فاقضى ذلك أن يتلافى النقص والخلل . وقد وجدناه يحذف في الطبعة الثانية الملحق الثالث ، الا أن المترجمين أثبتا نصفه وحذفا نصفه الآخر ، دون أن يقدموا تبريرا لذلك .

والرأى عندنا أن الاعتماد على ترجمة الطبعة الروسية الثانية أجدى من الاعتماد على الطبعة الروسية الاولى . وقد كان أخرى بالمترجمين أن يقولوا أنها عادا الى الانجليزية لانها اللغة التي يمكنها الترجمة منها ، وليس في الانجليزية ترجمة للطبعة الثانية . ولعل هذا العمل أن يسدي خدمة للباحثين العرب الذين توفرت لهم منذ سنوات ثلاث ترجمة للطبعة الروسية الثانية ، فلهم بذلك أن يقارنوا بين الطبعتين ويقارنوا إحداهما بالآخرى .

٢. المصطلحات :

لعل حديثنا عن هذا الجانب سيطول بعض الشيء ، الا أن الامام به أمر

« متأكد » لما يحف بمسألة المصطلحات من خطر في العربية المعاصرة ، ولما لاحظناه في هذه الترجمة من أمور لا بد من الوقوف عند بعضها .

لقد ألمح المترجمان في « التصدير » الذي افتتحا به الكتاب الى مسألة المصطلحات ، وأشارا الى بعضها اشارة بدا لنا فيها شيء غير قليل من الاعتداد بالرأى دونما مبرر أحيانا ، فهما يتحدثان مثلا عن « المدرسة الشكلية » ويقولان « إن لفظ الشكلية (Formalism) عندنا خير من « الشكلانية » الذي اختاره د / الخطيب » (ص ١٠) ونحن لا نفهم للفظ « خير » معنى غير التفضيل ، ولكن لماذا كانت « الشكلية » خيرا من « الشكلانية » ؟ هذا ما لا يبينه المترجمان . والحق أن كلمة « الشكلانية » أدق وأنسب من كلمة « الشكلية » ، فالشكلية نسبة الى الشكل ، ومن هنا نقول إن هذه الملاحظة « شكلية » أى أنها لا تتصل بالجوهر . أما الشكلانية فمصدر صناعى ينتهى باللاحقة « انية » التى نجدها فى « عقلانية » و « نفسانية » و « علمانية » وغيرها . وهى تبين أن الامر يفيد النزعة والمذهب والمدرسة ، وهو شأن الشكلانية الروسية . وان شئنا مزيد التوضيح قلنا إن الشكلية ترجمة لـ Formal والشكلانية ترجمة لـ Formalism .

ومثل هذا ما نجده فى ترجمة Fairytale أو Conte . فقد ذهب الخطيب الى ترجمتها بـ « الخرافة » ولهذا جعل عنوان كتاب « بروب » « مورفولوجية الخرافة » ، فى حين اعتبر « باقادر » و « نصر » هذه الترجمة غير موفقة ، لان كلمة خرافة « عريضة » (ص ٩) تشمل الحكاية وغيرها . والذي نعتقده هو أن الحكاية لفظ عام تندرج ضمنه أضرب من القصص مختلفة ، كما أن كلمة « خرافة » قد غدت فى المغرب العربى دالة على جنس مخصوص من أجناس القصص يطابق تماما المعنى الذى للفظ Conte الفرنسى ^(١٠) . والملاحظ أن كلمة Folktale المثبتة فى عنوان الترجمة الانجليزية ينبغى أن تترجم بـ « القصص الشعبى » ، الا أن « باقادر » و « نصر » فضلا ترجمة العنوان بـ « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » مبررين ذلك بأنه الترام بالعنوان الذى وضعه بروب نفسه لمؤلفه (ص ٩) .

وبهذا تكون الترجمة العربية الترجمة الوحيدة فى العالم التى تترك العنوان الشائع الذى ارتضاه « بروب » . نفسه فى الطبعة الروسية الثانية الى عنوان كان

سنة ١٩٢٨ م . خاطرا في بال « بروب » مرة اخرى نحن مضطرون الى أن نخالف المترجمين ونميل الى اقرار مصطلح « الخرافة » في عنوان الكتاب .
أما مصطلح (Motif) فان للمترجمين الحق كل الحق حين وصفا ترجمة « الخطيب » له بلفظ « الحافز » بأنها « ترجمة خاطئة » (ص ١٣) اذ أن المعنى اللغوي الذي ذهب اليه الخطيب بعيد تماما عن المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة .

فاذا تجاوزنا ما جاء في المقدمة انفتح لنا باب من القول يصعب ايصاده . فمن ذلك أن الكلمة الجوهرية التي عليها مدار التأليف وهي « الخرافة » أو « الحكاية الخرافية » كما سماها المترجمان تغيب أحيانا وتعوض « بالقصة » (انظر الصفحات ٥٣ - ٥٤ - ٥٦ - ٦٣ . . .) « والخرافة العجيبة » تصبح عندهما « حكاية ذات محتوى خيالي » (ص ٥٥) و « حكاية خيالية » (ص ٥٩) .

ان العمل الذي قام به « بروب » ارتكز على هذا الهاجس الرئيسي المتمثل في جعل الدرس الادبي أشبه ما يكون بالعلم . وقد أشار في كتابه مرارا الى انه يستضيء بما حققته العلوم الطبيعية وخاصة منها علم النبات . ومن ثم فان للالفاظ الدالة على الأصناف والمراتب شأنا كبيرا في هذا الكتاب . الا أننا لاحظنا تداخلا واضطرابا عجيبين في أداء هذه المصطلحات . واليك بعض ما سجلناه في هذا المقام . فكلمة « التصنيف » تستعمل في فقرة واحدة لاداء لفظين هما division و Classification (ص ٥٧) وتستعمل بعد ذلك لاداء معنى (index) (ص ٦٠) فاذا تقدمنا شيئا وجدنا لفظ (index) نفسه يترجم بلفظ « فهرس » (ص ٦٢) ، وكلمة (category) تترجم بـ « فئة » (ص ٥٦) و « تقسيم » (ص ٥٧) و « مجموعة » (ص ٦٣) . وكلمة (division) تترجم بـ « تصنيف » (ص ٥٧) و « توزيع » (ص ٥٨) وكلمة (genus) تترجم بـ « جنس » (ص ٦٣) و « أصل » (ص ٨٢) ، وكلمة (species) تترجم بـ « نوع » (ص ٦٣) و « طبقة » (ص ١٠٣) ، وكلمة (subdivision) تترجم بـ « فئة » (ص ٥٩) ، وكلمة (subclass) تترجم بـ « تصنيف فرعي » (ص ٦٣) و « مجموعة فرعية » (ص ٦٥) ، وكلمة (Variety) تترجم بـ « تنوعات »

(ص ٦٣) و« طبقات ثانوية » (ص ٩٠) ، و« طبقة فرعية (ص ١٠٢) و« اختلافات » (ص ١٩٤) ، أما كلمة (type) التي يأخذ المترجمان على الخطيب ترجمته اياها بـ« نط » فقد اقترحا لها لفظ « طراز » وترجمها كذلك (ص ٦٢ ، ص ٧٨ . . .) الا أنها ترجمها أيضا بـ« نوع » (ص ٦١ ، و ص ٧٨) ، وما كان أكثر عجبنا حين ألفينا كلمة « الطراز » تستعمل أيضا لاداء معنى (form) (ص ٢٢٨) .

ان هذا التعداد وهو غيض من فيض لابد أن ينبهنا الى ظاهرتين هامتين ، أولاهما أن المصطلح الاعجمي الواحد كثيرا ما تستعمل لادائه في هذه الترجمة ألفاظ عربية متعددة ، وثانيتهما : ان اللفظ العربي الواحد يستعمل عند المترجمين لاداء مفاهيم متعددة . وبهذا تكون هذه الترجمة قد حادت عن هدف أساسي من الاهداف التي وضعها « بروب » نصب عينيه حين أنشأ هذا الكتاب ، وحادت أيضا عن شرط لا نستطيع بدونه أن نقدم خدمة للعلم ، لا بل اتنا على هذا النحو لا نستطيع حتى أن نفهم قيد خردلة ، هذا الشرط هو : الدقة والتحرى والصرامة .

على أن هذا الاضطراب في المصطلحات لا يقتصر على ما ذكرنا وانما يتجاوزه الى نوع آخر من الالفاظ التي أصبحت منذ سنوات جارية على ألسنة الباحثين في العلوم الانسانية ، واستقرت بعد طول نفار ، من هذا القبيل ما يستوقفنا حين ننظر في هذه الترجمة فنجد مثلا « دائرة موسكو اللغوية » (ص ١٨) والمعنى المقصود هو « حلقة موسكو اللسانية » وبين اللغة واللسان بون يحققه أهل الذكر ولا يغيب عمن هم دونهم . ونجد « البنيوية » مستعملة في عبارات منها « الخصائص البنيوية » (ص ١٩) « والتحليل البنيوي » (ص ٣٠٢) ، والحال أن الكلمة في العبارة الاولى جاءت لابرار المجال الذي تتصل به الخصائص وهو جانب البناء ، فكان الاحسن أن يقال « الخصائص البنيوية » تميزا لها عن المعنى الكامن في العبارة الثانية ، وهو انماء التحليل الى منهج مخصوص من مناهج الدراسة هو المنهج البنيوي . ويستعمل المترجمان كلمة « المميزات » (ص ٥٧) لتقابل كلمة (signs) وقد استقرت في العربية في لفظ « العلامات » . والأمر

نفسه يظهر لنا في لفظ « الكلام » (ص ٧٠) الذي جرى به مقابل للفظ (discourse) وقد جرى لادائه لفظ (الخطاب) . أما كلمة (Plot) الانجليزية أو (intrigue) الفرنسية فقد كان للمترجمين معها قصة غريبة الاطوار ، اذ ترجموها بـ « الفعل » (ص ٧٧) و « الاحداث » (ص ١٥٣) و « التعقيد » (ص ٥٩ . . .) و « العقدة » (ص ١٦٨) . وترجما (Structure) بـ (توليفة) (ص ١٧٦) ، و (representation) بـ « مفاهيم » (ص ١٧٧) والامثلة على ذلك أكثر من أن تحصى .

ماذا يعني هذا ؟ انه يعنى في نظرنا أن المترجمين لم يجهدا نفسيهما في البحث عن مصطلحات مضبوطة في العربية ، وانما عمدا الى استعمال الألفاظ استعمالا تلقائيا يكاد يصبح أحيانا عشوائيا . وقد راجعنا كتاب « الخطيب » فوجدناه أقرب الى الصواب في كثير من الأحوال . والذي يحيرنا هنا هو : لماذا ضرب المترجمان صفحا عن مجهود الخطيب ، وقد ذكرا أنها اطلعا على ترجمته ؟ ولماذا لم ينحوا منحاه في تذييل الترجمة بثبت للمصطلحات الأعجمية ومقابلاتها العربية ؟

اننا لا نعتقد أن عمل الخطيب في مجال المصطلحات قد بلغ الكمال أو حتى قاربه ، ولكننا على يقين من أن « باقادر » و « نصر » قد قصرا في الافادة من عمله . لا بل انهما وقعا في أخطاء كان تلافيها عليهما سهلا ميسورا . ان هذا الذي ذكرنا ، وان كان يدفعنا الى الانشغال بأمر اللغة العربية ، وتوحيد المصطلحات ، ودور المجامع اللغوية والمنشورات العلمية ومجهودات الباحثين في هذا السياق ، ليعث فينا حسرة ممضة منشؤها أن الباحثين العرب لا يشيدون صرحا ثقافيا ، وانما ينغلق كل منهم في ركن وكأنه العنكبوت تسجن نفسها في عثها .

٣. المعنى :

نصل الآن الى مجال ينبغي أن تضيق فيه رقعة الخلاف ، هو المعنى المعبر عنه ، وهو في صميم عمل الترجمة . ذلك أننا نترجم لننقل أفكارا من لغة الى اخرى . ولقد بذل المترجمان بعض الجهد في تمثل آراء « بروب » وصياغتها في

العربية ، الا انها أخفقا في مناسبات كثيرة في الوقوف على المعنى المقصود الذي يدل عليه السياق ويتمشى والمقولات الاساسية التي اتخذها « بروب » معتمدا له في بحثه . وحسبنا هنا أن نورد بعض الأمثلة على ما نزع مقتصرين على نموذج واحد من كل فصل .

أ- جاء في مقدمة المؤلف قول المترجمين : « ولأجل عرض أقل اختصارا وأكثر حيوية كان ضروريا أن نتخلى عن أشياء كثيرة لها علاقة مباشرة بالتخصص » (ص ٤٩) . ان المفهوم من هذا الكلام أن « بروب » أراد أن يكون كتابه مبسطا لا يدخل في اختصاص محدد . ولكن هذا ينطوي على تناقض ، لان « بروب » من جهة لا يريد الاختصار ، ومن جهة أخرى يتخلى عن أشياء كثيرة ، والحال أن « بروب » يقول ^(١١) : « ان حرصنا على جعل عرضنا أكثر اختصارا وأشد حيوية قد اضطرنا الى اسقاط أشياء كثيرة كان يمكن أن تحظى باستحسان أهل الاختصاص » .

ب- جاء في الفصل الأول : « ومن هنا نلاحظ أن الدراسة يجب الا تهتم بالمواضيع أكثر من الموتيفات » (ص ٦٦) . والمعنى الظاهر من هذا الكلام أن « بروب » يريد أن يكون الاهتمام بالموتيفات مساويا للاهتمام بالمواضيع . أما ما قاله « بروب » فهو : « وبناء على ذلك يتعين علينا ضرورة أن نقوم بدراستنا بادئين بالموتيفات لا بالمواضيع » . وجلى أن هم « بروب » ليس العدالة بين المواضيع . وهو ما يفهم من كلام المترجمين - وانما هو الاولوية المنهجية في معالجتها .

ج- جاء في الفصل الثاني : « ستعتمد صياغة كافة الاسئلة على إجابة سؤال حول عدد الوظائف المعروفة للحكاية » (ص ٧٥) . ان عبارة الجملة بحاجة الى مراجعة . ولكن ما يفهمه القارئ من هذا القول أن « بروب » يهتم بصياغة أسئلة ، ويرى أن هذه الصياغة تتوقف على ما شاع عند الناس من وظائف « معروفة للحكاية » ، والحق أن « بروب » يعبر هنا أيضا عن هاجس منهجي صرف هو ترتب شيء على شيء آخر . يقول : « ان مآل كل القضايا الأخرى يتوقف على الإجابة عن هذا السؤال الاول : كم وظيفة تضم الخرافة ؟ فكلمة

« المعروفة » التي جاءت نعتا للوظائف في ترجمة « باقادر » و« نصر » لا محل لها ، لان « بروب » لا يحدو في كتابه هذا حدو غيره من الباحثين ، وبالتالي فان الوظائف لم تحدّد بعد ولم يحصر عددها ، فكيف تكون « معروفة » ؟

د- جاء في الفصل الثالث : « فمثلا ، إما أن يكون المانح كثير المطالب شاكرا للجميل قادرا على العطاء أو البوح بسر أو البيع أو تحضير أو أنه قد يسمح للبطل بأن يحصل على وسيط ، ، (ص ١١١) . وهذه العبارة الملتوية الغامضة انما جاءت للتعبير عن فكرة واضحة بسيطة نرى أن تترجم بالطريقة التالية : « وعلى هذا النحو مثلا فان المانح الشكور أو الذي أجرى للبطل اختبارا يمكنه أن يهب البطل الاداة السحرية ، أو يدلّه على مكان وجودها ، أو يبيعه اياها ، أو يصنعها له ، أو يهيء له أسباب العثور عليها ، الخ . . » .

هـ- جاء في الفصل الرابع : « اذا كان استلام الوسيط السحري يتبعه حل المهمة فهذه حالة اختبار الشخصية المانحة للبطل » (ص ١٣٧) . والجملة صريحة الدلالة على أن العمل الاول هو استلام « الوسيط السحري » والعمل الثاني هو « حل المهمة » والحال أن الترتيب معكوس في كلام « بروب » فهو يقول : « فاذا تلا انجازَ البطل المهمة حصوله على الاداة السحرية ، كأن الأمر متعلقا بامتحان يجريه المانح للبطل » .

و- جاء في الفصل الخامس : يعطى الشيء المفقود ، اختياريا ، بعض الاخبار عن نفسه (. . . .) فطائر النار والريشة التي يتركها خلفه تشكل واحدة من أكثر الخصائص والأمثلة » (ص ١٥٤) ، وقد قابلنا هذا الكلام بما قاله « بروب » في هذا الصدد فوجدنا بين القولين بونا . فترجمة قول « بروب » هي : « يمكن للشيء المفقود أن يظهر رغما عنه (. . .) ، ولنا في طائر النار وريشته التي تركها خلفه مثال من أكثر الأمثلة بيانا وجمالا » .

ز- جاء في الفصل السادس : « على أن هذه الهوية خاضعة لتقييدات معينة ، ويمكن الاستيثاق من ثلاثة أنواع من المساعدين :

(١) مساعدين شائعين يمكن أن يحققوا (بطريقة ما) كل وظائف المساعد الخمس . وفي المادة المدروسة يحقق المهر كل هذه الخصائص الوظيفية فقط »

(ص ١٦٢) . ان قارىء هذه الجملة يستوقفه لفظ « الهوية » ولفظ « الاستيثاق » ، ومهما قلب النظر فلن يظهر له فيها وجه للمعنى . ثم انه يتعين عليه أن يفهم أن « المهر » لا يستطيع أن ينجز الا هذه « الخصائص الوظيفية الخمس » ، والحال أن الحصر متعلق بالمهر نفسه لا بالخصائص . فهو الحيوان الوحيد الذى يقوم بها جميعا . والترجمة التى نرتيها هي التالية : « على ان هذا التطابق (بين الأدوات السحرية والمساعدين السحريين) يخضع لبعض التقيد ، ويجوز لنا أن نميز بين فئات ثلاث من المساعدين :

(١) مساعدون كليون بامكانهم أن يضطلعوا (بأشكال مختلفة) بوظائف المساعد الخمس ، وليس في مدونتنا الا الحصان مساعدا من هذا القبيل .

ح - جاء في الفصل السابع : « وتعالج حالات معينة من هذا النوع بطريقة ملحمية » (ص ١٦٧) . يتعلق الامر ههنا بطرائق ظهور الشخصيات وأوقات ظهورها في صلب الخرافة . ويتوقف « بروب » عند الوضع الاولى الذى تنطلق منه الخرافة ، فيشير الى أنه ربما بدأ بتقديم الباحث أو الضحية . وفي الحالة الثانية تتخذ الخرافة مسارا مخصوصا يظهر فيه البطل شجاعا متقدا ، وما يقوله « بروب » « هو أن « بعض الحالات التى من هذا القبيل تنحو في تطورها نحو ملحمية » . فحديث « بروب » يتصل بطريقة تطور الخرافة داخليا ، بينما يفهم من الترجمة أن مناط الحديث على طريقة تحليل الخرافة .

ط - جاء في الفصل الثامن : « يجب أن تدرس الحكاية على أساس المفاهيم الدينية » (ص ١٧٧) ، والمعنى هنا واضح لا يقبل تأويلا ، الا أنه بعيد كل البعد عما قاله « بروب » . فهو يدعو الى الاستفادة من المنهج المقارن والمنهج التاريخي لفهم بعض وجوه التماثل بين مقومات الخرافات في مختلف رواياتها وصلة ذلك بالممارسة الدينية . ويقول : « يتعين على الابحاث المورفولوجية أن تستعين في هذا المجال بدراسة تاريخية ، الا اننا لا نستطيع أن ننصرف الى هذا في الظرف الراهن . وبعد ذلك يجب أن تدرس الخرافة في علاقاتها بالتمثيلات الدينية » .

ى - جاء في الفصل التاسع : « ان فهم تشكيل الحركات ليس له أى أثر اطلاقا .

ولا يوجد مؤشر واضح أيضا . لكن يمكن سرد العديد من الحالات الواضحة (ص ١٨٣) . علينا أن نذكر أن هذه الجمل جاءت اثناء حديث « بروب » عن المقاطع المكونة للخرافة وصور تطورها ، المترجمان يضعان كلمة « حركة » لترجمة (Move) الانجليزية في حين جاءت الترجمة الفرنسية مستعملة لكلمة (Sequence) وترجمتها « المقطع » . ولكن ليس هذا جوهر الموضوع ، وانما مصدر الاشكال ما قد يذهب اليه ذهن القارئ من أن فهم « تشكيل » (!!) الحركات لا أثر له . فالفهم وعدم الفهم سيان . والحال أن « بروب » انما قال : « علينا أن نبين باديء ذي بدء أن طرائق الترابط بين المقاطع ليس له في هذا المجال أثر . ولا توجد مقاييس دقيقة في هذه المسألة . على أننا سنورد فيما يلي أمثلة لها حظ كاف من الوضوح » .

إن انتقاءنا لمثال واحد من كل فصل من فصول الكتاب لا ينبغي أن يستنتج منه أن هذه هي الحالات الوحيدة التي عثرنا عليها ، وانما أردنا أن نبين أنها شائعة في كل مراحل الترجمة . وسوء الفهم الذي وقع فيه المترجمان لا يقتصر على الجمل والتركيب وانما هو مائل أيضا في الالفاظ . وحسبنا هذه الامثلة شاهدة على ذلك :

الصفحة	اللفظ الاعجمي	ترجمة باقدرونصر	المقابل المقترح
52	les études	النتائج	الدراسات
54	corpus	المادة العلمية	المدونة
56	intuition	الغريزة/ البداهة	الحدس
66	principe	قانون	مبدأ
70	questions	اسئلة	مسائل/ قضايا
76	monotonie	تكرار	رتابة

تتابع	ترتيب/ تبادل	succession	118 - 77
استقرائية	استنتاجية	déductive	79
قائمة	سلسلة	liste	82
المنع/ النهي	التحذير/ المحاذير	interdiction	88 - 83
المعتدى	الشرير	agresseur	85
الاساءة	سوء الطالع/ سوء الحظ	méfait	85- 94
اتصال	توحيد	communication	114
امتحان	محاكمة	épreuve	129
تشابه	قراية	ressemblance	136
قاعدة	قانون	norme	165

ولعل هذا الذي ألمحنا الى طرف منه قد مهد السبيل الى ظاهرة نعتقد أنها كانت عيباً أساسياً من عيوب هذه الترجمة ، اذ أنها لا تقتصر على الإيحاء الى سوء الفهم ، وإنما تضيق اليه التسرع واللامبالاة ، حتى أن المترجمين لم يعنيا نفسيهما بمراجعة النص المترجم ومقابلته بالنص الاصلى . ولو فعلاً لخلصا عملهما من هنات ما كان أغناهما عنها وأغسانا عن الاشارة اليها . فهما يثبتان لفظ «الانثروبولوجيا» (ص ٥٢) بدل «الانثوغرافيا» ، والاولى علم الاناسة والثانية علم الاجناس . ويتحدثان عن « اربعمئة نص » (ص ٥٣) بدل « ستائة » . ويقولان « ستحدث عن الدراسة التاريخية للحكاية هنا » (ص ٥٤) وكان ينبغي أن يقولوا « لن نتحدث . . . » . وتسقط جملة كاملة (ص ٥٨) فلا يتبهران اليها ، وهى كما يلى بين معقفين : اذا اشتملت حكاية على قتال مع تين فهى حكاية [« صراع مع التين » ، واذا تدخل « كوشتشاى » فى حكاية سميت حكاية [« كوشتشاى » . ويذكر اسم « آرن » (ص ٧٤) ويسكت عن « طومبسون » . ونجد عبارة « قطعة معقولة » (ص ٧٦) مكان

« قطا رثيا » ، وعبارة « قيصرهم » (ص ٨٤) مكان « صغيرهم » . وتصيح
 « الكلبة » عند المترجمين « المنحرفة » (ص ٦٨) . أما « الفطائر المسمومة »
 فتغدو عندهما « حبوبا منومة » (ص ٨٨) . « والاسطبل » تصبح « ذرية
 حيوانات » (ص ٩٠) . وهما يجعلان « السيف » « مهورا » (ص ٩٥)
 و« الفصل السابع » « سادسا » (ص ١٠٠) ، « والجني » « شبعا »
 (ص ١٠٢) ، و« الثعلب » « ثورا » (ص ١٠٣) ، و« الطيور الصغيرة »
 « أشخاصا سذجا » (ص ١٠٣) ، « السلية » « سليمة » (ص ١٠٦) ،
 « الجرعات الثلاث » « ثلاثة أنواع » (ص ١٠٧) ، و« العكسية » « سلبية »
 (١٠٩) ، و« الغراب » « أرنا » (ص ١٢١) ، « والفاصل المكاني الكبير »
 « عائقا فراغيا عظيما » (ص ١٢٦) ، و« الموقد » « فرنا » (ص ١٦١) ،
 و« صغار الماعز » « اطفالا » (١٩١) ، « والمعزاة » « شاة » (ص ٢٠٦) ،
 و« الناي العجيب » « الخمسة العجيبين » (ص ٢٠٦) ، و« الدراسة »
 « بداية » (ص ٢١٣) ، و« العربية » « شباكا » (ص ٢٧١) ، و« التنين »
 « حية » (ص ٢٧٢) ، و« الزوجة » « زميلا » (ص ٢٨٥) . الى غير ذلك .

هل ان هذه الاخطاء جميعا نتيجة تغاضي المترجمين عن التدقيق ، أم إن بعضها
 ناشئ عن تبدل بعض المفردات في طبعة الكتاب الثانية ؟ لا نستطيع أن نجزم
 بالجواب الصحيح الا إن قابلنا بين الطبعتين الروسييتين .

غير أن هذه الطريقة المتوخاة في الترجمة تبلغ أوجها حين يتاخم النص العربي
 اللامعنى ، مما يجعل استفادة القارىء من الكتاب محدودة ، وان شئت قلت انها
 منعدمة أحيانا . وقد وقفنا على حالات معينة يغيب فيها المعنى غيابا تاما . ولولا
 أننا عدنا الى الترجمة الفرنسية لما تبين لنا في هذه الحالات وجه للمعنى . من ذلك
 هذه الجملة :

« من الممكن فحص أشكال الحكاية التي ستكون مطابقة تماما لمورفولوجيا
 التكوينات العضوية » (٤٨) . فكيف نفحص شيئا لم يوجد ؟ وكيف ندرك

التطابق بين أمرين غير متجانسين هما أشكال الحكاية ومورفولوجيا التكوينات العضوية ؟ ان الصورة الأصلية التي جاء عليها هذا الرأي هي التالية : « ان دراسة الاشكال واستخلاص القوانين المتحكمة في البنية أمر يمكن انجازه في مجال الحكاية الشعبية الفلكلورية بدقة تضاهي الدقة التي ندرس بها مورفولوجيا التكوينات العضوية » . وكيف لا مرىء أن يفهم القول المنسوب الى « غوته » في مطلع الفصل الاول :

« يقدم تاريخ العلوم دائما صورة حسنة من الوجهة الافضل » ؟ (ص ٥١)
 مامعنى هذا ؟ وأى قارىء يستطيع أن يفك رموزه ؟ وأنى له أن يخلص الى حقيقة قول « غوته » وهو :

« يكتسى تاريخ العلم دائما صيغة شديدة الاهمية بالنسبة الى الوضع الذى نكون فيه » ؟

ونجد أحيانا أن الجملة تنطلق من عبارة معناها بين وتنتهى بكلام لا معنى له .
 من ذلك قول المترجمين : « هناك أيضا بدايات غالبا ما تقدم نفس التطور كحكايات تبدأ ببداية A » (ص ٩٤) . لن نقف عندما نتصف به العبارة من التواء ، فلهذا أوانه ، بل نقتصر على مقابلة هذا الكلام بما قاله « بروب » وترجمته :

« ثمة بدايات اخرى تتطور غالبا على النحو نفسه الذى يوجد في الخرافات المبدوءة بالوظيفة A أى وظيفة الاساءة » . ويمكننا أن نختم هذه الامثلة بشاهد نستمد من مقال « بروب » الذى ترجمه « باقادر » و« نصر » بـ « التحولات في الحكاية الخرافية » وكان ينبغى أن يقول كما قال الخطيب قبلهما « تحولات الخرافة العجيبة » اذ المقصود منه هو التحولات التى مرت بها الخرافات عبر العصور ، لا تلك التحولات التى تتضمنها الخرافات . وقد جاء في هذا المقال : « ان مراحل البحث والعقبات . . الخ يمكن أن تكون هي نفسها أيضا أساسا ولكنها تختلف في تحقيقاتها في أخيلة » (ص ٢٦٥) . هذا ما ذكره المترجمان ، وهو كما

ترى يستعصى على الفهم استعصاء . أما ما قاله « بروب » فهو : « ان مراحل البحث والعراقل وغير ذلك يمكنها دائما أن تتطابق من حيث الجوهر دون أن تتطابق في الظاهر » .

على هذا النحو نلاحظ أن المعنى - وهو ركن الترجمة الركين ، خصوصا عندما يتعلق الامر بدراسة علمية أو شبه علمية - قد أصابته في ترجمة « باقادر » و« نصر » صنوف من العلل أقعدته وجعلته كالتخيل المتوسم هزالا . لا بل اتنا لا نجافي الصواب إن قلنا انه غدا مسخا من المعنى الاصلى الذى أودعه « بروب » كتابه .

على أننا لا نريد أن نتصرف عن هذه الترجمة دون أن نلم بمقوم آخر من مقومات الكتابة لا يقل عن المضمون شأنا ، ونعنى به الصياغة .

٤. الصياغة :

يتعين علينا بادئ ذى بدء أن نقف هنيهة عند فكرة عبر عنها « باقادر » و« نصر » في تصديرهما ، إذ أخذنا على « الخطيب » أنه جعل تقديمه لكتاب « بروب » متسما بصبغة أدبية ، فتحدث عما يمكن أن يغنمه درس النصوص الادبية من المنهج الوظائفى الذى استنه « بروب » في تحليل الخرافات والرأى عند المترجمين أن : « هذا المدخل ينحو منحى أدبيا في حين أن التمهيد الذى صدرنا به ترجمتنا ذو طابع فولكلورى ، ذلك أن الكتاب فى أساسه بحث فى الفولكلور » (ص ٩) .

ان هذا الرأى - وان لم يكن خاطئا فى ذاته - قد غمط كتاب « بروب » بعض حقه . ذلك أن « بروب » باحث فى الفولكلور مافى ذلك شك ، الا انه الى ذلك شكلا . والشكلانية كما بينا منهج يريد أن يحدد ما به يكون الادب أدبا ، وهو ما سماه « رومان ياكوبسون » بالأدبية ، اصف الى ذلك أن علم القص أو علم السرد (La narratologie) قد أولى كتاب « بروب » منذ ترجم الى اللغات الغربية

أهمية باللغة ، حتى أن هذا العلم غدا مدينا لهذا الرجل . ولم يعد بإمكان دارس النصوص السردية أن يتجاهل يد « بروب » عليه . ومن هنا نعتقد أن محور الجدوى الأدبية عن الكتاب ، وادانة من يعمل على اظهارها ، وقصر الكتاب على مجال الفولكلور عمل فيه بعض الجور الذي لا يمكننا مسaire المترجمين فيه . ان ابداءنا هذه الملاحظة ليس الا مطية للحديث عن أمر آخر نعهده أساسا من أسس الترجمة ، وان كان له شأن في ترجمة النصوص الابداعية أخطر من الشأن الذي له في النصوص التحليلية والنظرية ، نعني بذلك الصياغة . ونحن لا نشترط في كل الترجمات أن تكون عبارتها أنيقة وأسلوبها راقيا . ولكننا أيضا لا نفر ترجمة تأتينا في عبارة مهلهلة تحرق في بعض الاحيان أبسط قواعد اللغة العربية .

وقد اصطدمننا اثناء قراءتنا لترجمة « باقادر » و« نصر » بضروب من الاخطاء ما كنا لنشير اليها لولا أنها تواترت تواترا « لا يغنى عنه الطي وترك التبيين » كما يقول ابن حزم (١٢) . وقد بوبنا هذه الاخطاء حسب نوعها .

- التركيب :

ولعل أظهر ما نجده في هذه البابة اناة حروف الجر بعضها عن بعض على نحو لا يستقيم معه التركيب . والشواهد على ذلك أكثر من أن نحصى . وقد اقتصرنا منها على ما يلي : اضاف لـ (ص ٨) وصوابه الى . انتمى لـ (ص ١٨) وصوابه الى . أثر على (ص ٢٠ - ٢٢ - ٢٨ - ٣٣ . . .) وصوابه في . أسهم لـ (ص ٢٧) وصوابه في . عاد لـ (ص ٢٩) وصوابه إلى . حث لـ (ص ٨٥) وصوابه على . يغدي لـ (ص ٢٠٣) وصوابه بـ . قدرة فائقة في (ص ١٦) وصوابه على . ومن ذلك أيضا قول المترجمين « الفصل بين مسألة الموتيفات عن مسألة المواضيع » (ص ٦٦) . وفي بعض الحالات يسقطان الحرف دون موجب فيقولان : « أطروحات يحاول برهنتها » (ص ٣٢) والصواب ان يقال البرهنة عليها .

ويقع المترجمان احيانا في تراكيب تكاد تكون عامية كقولهما : « ومادام لا توجد دراسة » (ص ٧٠) أو كقولهما « كما انه غير صحيح تعريفه للوظيفة »

(ص ٤١) . ويبرز هذا على نحو جلي في تراكيب الحصر ، فهما يقولان مثلا : « كل ما ذكرناه هنا صحيح اذا كان الدين والحكاية الخرافية مفصولين بمسافة زمنية عظيمة » (ص ٢٧٢) ، وقد كان عليهما أن يقولوا : « ان كل ما ذكرناه هنا لا يصح الا اذا كان الحيز الزماني الفاصل بين الدين والخرافة العجيبة كبيرا » . وقد درج المترجمان على تأدية الحصر بلفظ فقط ، وهذا شائع عملهما شيوعا . من ذلك قولهما : « من الممكن البرهنة على ذلك فقط بدراسة دقيقة للتغيرات الجوهرية » (ص ١٧٥) ، وهما يضعان لفظ « فقط » مقابلا للفظ (only) ولكنها يغفلان عن ان لكل لغة شجاعتهما . فقد كان الاولى بهما أن يقولوا : « لا يمكن أن نبرهن على ذلك الا بدراسة » . وهذه الطريقة التي جنح اليها المترجمان تؤدي في بعض المواضع الى عدول عن المعنى الذي قصده المؤلف . ولنأخذ هذا المثال شاهدا على ما نزع . يقول المترجمان : « يمكن فحص أنواع البدايات فقط في نهاية العمل » (ص ٨٣) والمعنى الذي قد يذهب اليه المرء هو أن الامر الوحيد الذي يمكن الفحص عنه في نهاية العمل هو أنواع البدايات ، والحال أن « بروب » أراد أن يقول شيئا آخر هو : « ولا يمكن الفحص عن أنواع البدايات الا في نهاية العمل » . وكأن الحصر قد بدا للمترجمين خلوا من الاهمية حتى استغنيا عنه . يقولان : « ستحدث الآن عن الحكايات ذات الحركة الواحدة » (ص ١٩٣) بدل : « لن نتحدث الآن الا عن الحكايات المكونة من مقطع واحد » .

ومما يدخل في باب التراكيب استعمال كثير الورد في هذا الكتاب يتمثل في استخدام حرف الكاف على نحو فيه محاكاة للغات الغربية لا تفرق اللغة العربية من قبيل : « عمل كمدرس » (ص ١٥) ، « طريقة تدل على ملكاته الممتازة كمعلم » (ص ١٦) ، « ينظر للادب كسلاح » (ص ٢١) . وعلى الرغم من جريان هذا الاستعمال على ألسنة بعض العرب المعاصرين ، وعلى الرغم مما أثر عن القدامى من أن الخطأ المشهور خير من الصواب المهجور فاننا لا نتردد في اعتبار هذا الاستعمال خطأ لغويا ، خصوصا وأن اللغة العربية تقدم لنا صيغا

كثيرة يمكن أن تؤدي بواسطتها هذا المعنى ، اذ الكاف في العربية لا تعدو أن تكون أداة تشبيه .

- التعبير :

- لكل لغة مستويات في التعبير تختلف باختلاف المواضيع المطروقة والمقام . لذلك لا يجوز استعمال عبارات عامية في كتاب علمي معمول لاهل الاختصاص ، اللهم إلا اذا لم نجد في رصيد الفصحى ما يستجيب لما نريده من معنى . فها مبرر استعمال « بالكاد » مثلاً في قول المترجمين : « لم يفكر أحد بالكاد في امكانية مفهوم كهذا » ؟ (ص ٨٤) . وكيف نفهم قول المترجمين : « تعذب زوج أب ابنة زوجها من امرأة اخرى » (ص ١٤١) . ألم يكن من الافضل استخدام كلمة واحدة هي « الريبة » ، وتجنب ايقاع القارئ في سوء فهم ، ذلك أن المجال الحضاري الذي تنتمي اليه الخرافة المتحدث عنها لا يبيع تعدد الزوجات خلافاً لما يوحي به ظاهر الترجمة . فالامر يتعلق ببنت الزوج من زوجة سابقة لا من زوجة اخرى ، وقد وجدنا المترجمين يتحافيان عن كلمة الريبة (ص ١٦) و (ص ٧٥) .

وقريب من هذا ما نجده في قول المترجمين « فقدان القيصر للاطفال » (ص ١٥٦) . وكأننا بالمعنى المقصود أن القيصر كان له أبناء فقدهم ، وهذا خطأ جر اليه الخلل في التعبير اذ كان من الاصح القول « عقم القيصر » . ومن هذا القبيل قولها : « يسافر البطل على الارض » (ص ١١٤) بدل « يسافر البطل برا » . وقولها « ضربة على خلف الرأس » (ص ١١٦) بدل « على القذال » . ومن سوء التعبير ما يجر الى تغيير المعنى كقول المترجمين : « عناصر قادرة على التعويض » (ص ٢٠٥) ترجمة لقول « بروب » « عناصر يمكن ان تعوض » .

ان عدم تجويد العبارة يجر أحيانا الى التساهل في الخطأ على غرار ما نجده في عبارة « صلاتها بعضها البعض » (ص ٣١) ولا معنى لهذا القول . كما يقود أحيانا أخرى الى نوع من التكرار الذي تمججه الاذن . ومن هذا النوع قول المترجمين عن « بروب » في تقديمها أنه « يطرح أثناء ذلك أطروحات »

(ص ٣٢) والطرح الرمي والقذف والابعاد ، أو قولها : « وجعلها لا يمكن تصديقه أو تخيله أو حكايته في حكاية » (ص ١٥٤)

وقد تختلط الحروف على المترجمين فيقولان « يفتقد أحد أعضاء الاسرة شيئاً (ص ٩٥) وهما يقصدان « يفتقر إلى شيء » . وبين الفعلين بون بائن ، اذ افتقر إلى الشيء يعني احتاج إليه . أما افتقد الشيء فتعني طلبه عند غيبته . وهذا ما يقصده « أبو فراس » حين يقول : « وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر » . والفعل المقصود في نص « بروب » هو افتقر لا افتقد . ويدخل في باب استبدال حرف بآخر قول المترجمين : « يحاول الشرير أن يخضع ضحيته » (ص ٨٧) والمقصود : « أن يخدع ضحيته » .

التبسيط :

وقد عددناه عيباً من عيوب الصياغة وإن كان من الجائز أن ندخله في عيوب المعنى . والتبسيط هو أن يجعل المرء المعنى فيأتي بجزء منه ويسقط جزءاً آخر . فهو غير مخطئ تماماً وغير مصيب تماماً . ووجود الظاهرة في الكتاب ناشئ - فيما نرى - عن افتقار لغة المترجمين إلى التدقيق والضبط . من ذلك أن عبارتهما « يسرق طائر البقول » (ص ٩٠) لاتوافق كل الموافقة ما قاله « بروب » وهو « يسرق طائر الكركي حبات الجلبان » . كما أن قول المترجمين : « تأخذ أخت فاكهة أخيها » (ص ٩٣) لا يمكن أن يعد ترجمة دقيقة لما جاء في كتاب « بروب » وهو « تستولي الأخت على الفراولة التي جناها أخوها » . وهذا التبسيط نجده أيضاً في قول المترجمين : « اذا أكلت كعكة سأخبرك » (١٨٧) وقد جيء بهذه الجملة لتقابل قول « بروب » : « ان أكلت خبزتي المعدة من الشعير أخبرتك » . ويقول المترجمان : « في علم الحيوان مثلاً لا يقع الحوت تحت مجموعة السمك لانه يستنشق الهواء برئتين » (ص ١٩٤) . لن نتوقف عند ما قد يذهب إليه القارئ من فهم خاطئ لهذه الجملة منشؤه أن عبارة المترجمين ههنا غير دقيقة ، ولكن حسبنا أن نبين أن كلمة « الحوت » تدخل في مجال التبسيط ، لان « بروب » خص بحديثه نوعاً محدداً من أنواع الحوت فقال :

« في علم الحيوان مثلاً لا يعد حوت البال من فصيلة الاسماك لانه يتنفس برئتين » .

ولئن كانت هذه الامثلة التي أثبتناها وغيرها مما لم نثبته لاتسئء إلى كتاب « بروب » في جوهره ، فإنها تلحق به بعض الضرر ، من حيث إنها تعتمد إلى طمس الكثير من الجزئيات التي تظهر في الخرافات الروسية (من قبيل أضرب النباتات وفصائل الحيوانات مثلاً) وهي أمور قد تغدو مهمة في الدراسات المقارنة أو في معرفة التطورات التي مرت بها الحياة في روسيا من خلال تلك الخرافات . وفوق هذا فان التدقيق هو السبيل الوحيدة للوصول إلى نتائج علمية في أي مجال من المجالات . فلماذا نركن إلى السهولة والتعميم المخل ان كنا قادرين على التمام أو مايقرب منه ؟ . .
النحو والصرف :

انا نعرض لهذا الجانب على استحياء . ولولا تواتر الاخطاء المندرجة فيه لما أتينا على ذكره . ومهما يكن من أمر فإننا لن نطيل الوقوف عنده . ولم نجد في الكتاب كله إلا خطأ نحويًا واحدًا لعله يكون مما تسرب في النص من أخطاء الطبع ، وهو قول المرجين ان النقاد الماركسيين رأوا في الشكلانية « ظاهرة اجتماعية رجعية بورجوازية وتحريف (كذا) للواقعية الاشتراكية » (ص ٢٢) ، أما الاخطاء الصرفية فأكثر عدداً ، منها قول المترجمين : « واحد وثلاثون وظيفة » (ص ٣٠) و« واحدة وثلاثون وظيفة » (ص ٤١) وصوابه احدى وثلاثون وظيفة ، وقولهما : « ان عدد الوظائف المعروفة للحكاية الخرافية محدودة » (ص ٧٧) ، وقولهما « في كلا الحالتين » (ص ٧٦) وصوابه في كلتا الحالتين ، وقولهما : ان الارسال ذا الطبيعة العدائية والارسال ذا الطبيعة الودية يتطور بنفس الطريقة » (ص ١٥٥) وصوابه يتطوران ، وقولهما : « لا تأكل لحمي (. . .) ولا تنساني » (ص ١٠١) وصوابه لاتنسني ، ومن الخطأ جمعها « الاساس » على « أساسات » (ص ٣٥) وصوابه « أسس » .
الاطعاء المطبعية :

أن آفة الاخطاء المطبعية قد طما سيلها عندنا حتى كدنا نغض عنها الطرف

وصرنا نراها وكأننا لانراها . ولكننا لانتحدث هنا عن كل الاخطاء المطبعية الواردة في تلك الترجمة ، وانما نشير إلى تلك التي نؤاخذ المترجمين لغفلتها عنها اذ هي تبعث على سوء الفهم . من ذلك لفظ « التعبير » (ص ٢٠٦) بدل « التغيير » ، ولفظ « علامات » (ص ١٣٦) بدل « علاقات » ، ولفظ « القيصر » (ص ١٥٤) بدل « العنصر » ، ولفظ « التخدير » (ص ٢٠٣) بدل « التحذير » ، ولفظ « هون » بدل « هوة » (ص ١٩٥) ، ولفظ « مسارا » (ص ٩٤) بدل « مساويا » ، وعبارة « طائفة النار » (ص ١٤٩) بدل « طائر النار » ، وفعل « تقلع » (ص ١٠٣) بدل « تقطع » ، وحرف « من » في « تتعارض منها » (ص ٧٨) بدل « معها » . ان لهذه الاخطاء المطبعية من الخطر المالا يخفي ، خصوصاً وأنها ليست من فئة الاخطاء التي ينتبه اليها القارئ ، ويستتج صوابها من السياق . والحق أنها أخطاء تغض من قيمة الكتاب وتحد من حظ الافادة منه .

هذه جملة من الملاحظات عنت لنا ونحن نطالع هذه الترجمة . ولاشك أنها تتفاوت خطراً . ولعله كان الاجدر بنا ألا نبدي بعضها وأن نقدم بعضها الاخر في لهجة اقل حدة وأكثر تسامحاً . ذلك أن النقد أسهل من الابداع . وقديماً قال : « العتابي » (ت ٢٢٠ هـ .) : « من قرض شعرا أو صنع كتاباً فقد استهدف للخصوم واستشرف للالسن ، الا عند من نظر فيه بعين العدل ، وحكم بغير الهوى ، وقليل ما هم » (١٣) .

واننا لندرجو ألا يكون في حديثنا عن هذه الترجمة حيف ، وأن يتسع لها صدر كل من الاستاذين « أبو بكر أحمد باقادر » و« أحمد عبدالعظيم نصر » ذلك أن غايتنا منه علمية صرف . فنحن نريد أن نسهم - بالقسط الذي نستطيع - في بناء الثقافة العربية التي لا قوام لها في رأينا الا بشيء من الدقة والصرامة ، حتى لاتصير طاقاتنا إلى هدر . ولا نبني على جرف هار ، ونعتقد أنه من الواجب علينا أن نشكر الاستاذين المترجمين على الجهد الذي بذلاه في هذه الترجمة . ولاشك أن تنقية الكتاب من بعض الهنات التي علقبت به ستكون كفيلة بابرار هذا الجهد على خير وجه .

الهوامش

- (١) نظرية الادب . نصوص الشكلانيين الروس .
Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Editions du Seuil, Paris, 1965, P.33.
- (٢) تزفيتان تودوروف : انشائية النثر
Tzvetan Todorov : Poétique de la prose.
Editions du Seuil. Collection Poétique . Paris, 1971, P 10.
- (٣) كلود ليفي شترس : الانثروبولوجيا البنوية .
Claude Levi-Strauss : Anthropologie Structurale. T2. Editions Plon, 1973. Article : La structure et la forme.
- (٤) تزفيتان تودوروف : انشائية النثر ، الفصل الاول : تراث الشكلانية المنهجي ص ٩ - ٣١ .
(٥) كلود بريمون : منطق القصص ، الفصل الاول « الرسالة السردية » ص ١١ . ٤٧
Claude Bremond : Logique du récit. Editions du Seuil, 1973.
- (٦) غريماس : علم الدلالة البنوي ، فصل بحثا عن نماذج التحول ص ١٩٢ .
Greimas : Sémantique Structurale. P.U.F. Paris, 1986.
- (٧) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر ،
وأحمد عبدالرحيم نصر - النادي الادبي الثقافي بجدة ١٩٨٩ م .
- (٨) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الخرافة . ترجمة وتقديم : ابراهيم الخطيب . الشركة
المغربية للناسرين المتحدين . ١٩٨٦ م .
- (٩) الطبعة الفرنسية التي اعتمدناها هي :
Vladimir Propp : Morphologie du conte. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov
ou er Claude Kahn. Editions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1970, P16.
- (١٠) شارل بلا : مقال « حكاية » في دائرة المعارف الاسلامية ، الطبعة الجديدة (بالفرنسية) ،
الجزء الثالث ، ص ٣٧٩ - ٣٨٤ .
- (١١) ان ماينسب إلى « بروب » من اقوال من الان فصاعداً من ترجمة كاتب المقال .
- (١٢) ابن حزم : طوق الحمامة . تحقيق د . الطاهر احمد مكي . ط ٢ دار المعارف مصر ١٩٨٠ م
ص ١٦ .
- (١٣) ابن عبد ربه : العقد الفريد . تحقيق احمد امين وأحمد الزين وابراهيم الايباري . دار الكتاب
العربي - بيروت - ١٩٨٦ . ج ١ ، ص ٣ .

ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي

تحقيق : أيمن ميدان

على الغضاوي

لا تزال المجلات العلمية ^(١) والمؤسسات الجامعية ^(٢) تطلع على الناس بمجاميع شعرية محققة مضبوطة يصنعها علماء رسخت في التحقيق أقدامهم إذ ألّوا بمدارسه وزاولوه وجربوه . ومن لا تزال اشعارهم تجمع على أيامنا هم شعراء مقلون أو شعراء مذاهب وأهواء . فكأننا بأهل العربية اطمأنوا على الشعراء المشاهير منذ زمن بعيد . لأن شعرهم كان قد شرع في جمعه ونشره نشراتٍ علمية منذ نهاية القرن الماضي على يد المستشرقين خاصة . ثم نشط جيل من علماء مصر منذ الحرب الأوروبية الثانية وقليل من سائر بلاد المشرق لإعادة ماصنعه هذا المشرق أو ذاك في شعر شاعر ^(٣) أو للاعتناء بجمع من لا يزال شعره تفارق بين ثنايا المخطوطات وفي كتب الأدب . ^(٤)

تقديم « ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي » هاديا

إذن يتنزّل عمل الأستاذ ميدان ضمن إعادة ماصنعه في شعر عمرو ومستشرق في بداية القرن الحالي . ^(٥) ولئن كان ديوان عمرو على يد كرنكو هزيلا في صحائف معدودة ^(٦) فقد استحال ضخما ثقيلا على يد الأستاذ المحقق فقد جاء العمل في سبع وسبعين وستائة صفحة (٦٧٧ص) بغض النظر عن الإهداء وعن مقدمة الدكتور طاهر مكي . ^(٧) وفيها ثناء على متانة لغة المحقق . وتوزّع هذه المئات من الصفحات على تمهيد في ١٠ صفحات (من ص ٣ إلى ص ١٢) وعلى قسمين اثنين تعلّق أولهما « بتاريخ قبيلة تغلب » وتفرّع إلى خمسة فصول استغرقت ستاً وخمسين ومائة صفحة (من ص ١٣ إلى ص ١٦٩) وتعلّق الثاني بـ « عمرو بن كلثوم وديوان شعره » وتفرّع إلى ستة فصول استغرقت تسعا وستين ومائتي صفحة (من ص ١٧١ إلى ص ٤٤٠) . أما البقية - ثلث الكتاب تقريبا - فمنها ثلاث صفحات (من ص ٤٤١ إلى ص ٤٤٤) لـ « بعض مصوّرات الأصول الخطية » أي لشرح المعلقة .

واستغرقت «الفهارس الفنية المتنوعة» الصفحات من ص ٤٤٥ إلى ص ٦٠٩) وهي أحد عشر فهرسا مختلفا. ثم استغرق عرض «مراجع ومصادر [هكذا!] الدراسة والتحقيق» [هكذا!] ٦٢ صفحة (٦١٠-٦٧٢) واستغرق «فهرس محتوى الكتاب» ٥ صفحات (٦٧٣-٦٧٧) زد على ذلك صفحتين للمخلص للعمل بالاسبانية.

تقديم «ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي»

يحسن بنا قبل النظر في «تمهيد» المحقق لعمله أن نعقب على عنوانه فمن شاهد ضخامة الكتاب ووقع نظره على العنوان استغرب وبهت. أنى لعمرو أن يكون له هذا الشعر الكثير الذي يملا سفرا على هذه الدرجة من السمك؟! ألم يقل ابن ميمون (ت ٥٩٧ هـ) في «منتهى الطلب من أشعار العرب»^(٨) «وقال عمرو بن كلثوم التغلبي وليس في ديوانه سواها إلا قطيعتان من الشعر»؟

ألم يقل الأصمعي ٢٤٨ هـ) في «فحولة الشعراء»^(٩): «قلت* فعمرو بن كلثوم قال ليس بفحل»^(١٠)؟! ولا يخفى أن من معاني الفحولة عند الأصمعي فضلا عن «جودة السبك وبراعة المعنى» وفرة الشعر أيضا بدليل قوله عن الحويدرة «لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا»^(١١).

وقد ذكر لنا المحقق أنه استعمل مخطوطة نسخت في القرن السادس. ولسنا ندري مادليله ولسنا نشك في أن ابن ميمون كان ينتخب الأشعار من دواوين لديه وكلامه الذي سبق ذكره يدل على أن ديوان عمرو كان بين يديه! وعندما يتصفح القارئ المتبصر صحائف الكتاب يفرخ روعه لأنه سيعتظر طويلا حتى يجد ديوان عمرو. إذ دونه وذلك مئات الصفحات وسمى الكتاب ديوانا. والأمر محرج أشد ما يكون الحرج.

نقد التمهيد

ذكر لنا الأستاذ المحقق بعد الديباجة وبعد التغني «بأحاسيس الراقية»^(١٢) والأحلام العذبة أن الداعي الذي دعاه إلى هذا العمل هو مارآه في نشرة فـ كـ رـ نـ كـ و

من « بعض التعليقات البسيطة » « والتراجم المبصرة » و « مايعتري هذه النشرة من جوانب قصور كثيرة ومتنوعة منها : أخطاء في الضبط وأوهام في القراءة » يضاف إلى ذلك مارآه في التفت والأبيات المفردة والمقطوعات من افتقار إلى الشرح ومن إغفال لذكر مصادر التخريج فضلا عن الإعراض عن مقدمة تترجم لعمرو ولقبيلته « وتاريخها الحافل الطويل »^(١٣) وأشار المحقق أيضا إلى النشرة التي اقتبسها لويس شيخو من « المشرق » وطرحها في كتاب مستقل للجمهور الواسع ونبه على الوهم الذي وقع فيه .

ثم سعى المحقق في تمهيد بعد هذه التوطئة المشرفة لعمله إلى عرض مراحل عمله بقسميه وفصولهما في صفتين (٦/٥) ثم عرفنا في الصفحة السابعة بالأصول الخطية للديوان وهما نسختان اثنتان :

« الأولى محفوظة بمكتبة الفاتح بتركيا ومنها مصورة بمعهد المخطوطات العربية بالقاهرة » و « الثانية بالمكتبة العباسية بمدينة البصرة » وهو لم يرها وإنما وصفها نقلا عن رأها فهي عبارة عن « مجموع شعري ينسب لأبي [هكذا] بكر بن دريد ويقع في ٥٦٠ صفحة وقد كتب بخط واضح إلا أنه مليء بالتحريف والتصحيح »^(١٤) ولسنا ندري لم وصف نسخة لم يرها ولن يتمكن من استعمالها لأنه لم يظفر بها لأسباب تتجاوز طاقته . وكان أولى له أن يصف مصورة النسخة التركية وعللنا النفس بالمنى طمعا في أن يعود إلى وصفها عندما ينتقل إلى القسم الخاص بديوان عمرو ولكنه لم يصف شيئا ذا بال عدا ذكر رقم مصورتها في القاهرة وهو ٥٧٨ وذكر أن ديوان عمرو ما خلا المعلقة يقع ضمن مجموع وهو يستغرق منه الأوراق من ١٤ إلى ١٩ وتاريخ النسخ القرن السادس^(١٥) .

ثم انتقل للحديث عن النسخ الخطية للمعلقة فذكر منها ثلاثا : الأولى بشرح الجواليقي وفيها نسخة خطية بباريس والثانية بشرح الضرير الجرجاني ومنها نسخة بباريس أيضا منها مصورة بدار الكتب المصرية والثالثة بشرح عبدالرحيم القشيري ومنها نسختان بدار الكتب المصرية واضطر ثانية إلى أن يعتمد على شرح القشيري^(١٦) .

وحاول أن يذكر ما يسميه الناس منهجا في التحقيق - عامدا إلى منهج المدرسة السكسونية أي مبيحا لنفسه تصويب الأصل الخطي في المتن عندما يكون واثقا

أما إذا اعتراه الشك فيشير إلى ما يظنه الصواب في الهامش^(١٧) وخلص في ختام التمهيد إلى التعبير عن تواضع العلماء الذي يجعله لا يدعي في العلم معرفة وإلى التنويه بفضل اساتذته .

بدا لنا الأستاذ ميدان - من خلال هذا التمهيد - مغاليا في انتقاد نشرة كرنكو وكأننا به يهول الأمور حتى يحملنا على الاقتناع بمشروعية عمله . وسنعود إلى تبيان هذا في إبانته لأنه سيفصل لاحقا ما أجمله في التمهيد .

وبدا لنا أيضا أن التمهيد في مجال عمل المحققين - ينبغي أن يكون دقيقا . سواء بالنسبة إلى نقد النشرات السابقة إن وجدت أو بالنسبة إلى وصف النسخ الخطية ويحسن أن تكون أكثر من واحدة وإن كانت بعض المدارس تفضل أقدم النسخ فإن البعض الآخر قد يجد في نسخة - ولو تأخرت في الزمان - أفضل مما قد تتوفر عليه ماهي أقدم منها . وإذا ما كانت المدرسة اللاتينية تعتد بإحدى النسخ الخطية أصلا يقاس عليه فإن المدرسة السكسونية تعتد بالنسخ المتعددة وتوفق بينها^(١٨) . ولسنا نشك في أن الأستاذ ميدان يعلم هذا علما دقيقا فما باله . والحال هذه لا يعتمد إلا نسخة واحدة ؟! مهما تكن العوائق فلا سبيل إلى التفهم .

أشرنا سابقا إلى أن العنوان على غلاف الكتاب يُخرج وهانحن نعلله ، لأن القارئ لا يسمعه إلا أن يتساءل إن كان العمل مجموع شعر قبيلة تغلب أم هو مجموع شعر شاعر تغلبي .

وإذا كان المجموع لشاعر تغلبي فهل العمل في روحه وتصوره تحقيق ديوان وضبطه أم هو من قبيل عمرو بن كلثوم : الرجل وشعره ؟

ينبغي في رأينا أن يكون العنوان متفقا والمقصد .

فقد خصص الأستاذ المحقق قسما بأكمله هو القسم الأول وفرّعه إلى خمسة فصول كان الأول في نسب تغلب مذيلا بجداول ثلاثة^(١٩) وكان الثاني في منازلها وشفع بخريطة لتوزيع القبائل العربية في ق ٧ للميلاد . والثالث لديانة تغلب في الجاهلية والرابع لأيام تغلب والخامس لموقف علماء العربية من شعر تغلب .^(٢٠)

يبدون لنا هذا القسم برمته مفتعلا . إذ كان يكفي التعريف بالشاعر بنسبته إلى قبيلته والتعريف بها في إيجاز والإشارة إلى من شابه شعره شعر عمرو .

أما وقد اختار الأستاذ ميدان هذا الاختيار - وذاك من حقه - فمن حقنا أيضا ان نسائله عما أضافه الى معرفتنا بتغلب وبمنازلها وبشعرائها وما الفائدة من التبسط في موقف علماء العربية من شعر تغلب كما لو كانوا كلفوا به دون أن يهتموا بشعر القبائل الأخرى ؟ مارأى الأستاذ ميدان لورأى اهتمام العلماء بشعر بني أسد مثلا ؟ مارأيه لورأى اهتمامهم بشعر تميم ؟

وما الفائدة من تمييزه بين النحاة واللغويين ؟ لا نرى أن علماء العربية القدامى يتمايز منهم الصرفي عن النحوي وعن اللغوي ؟

ولما كان الأستاذ ميدان اختار ما قد اختار من إسهاب وإطناب في تاريخ تغلب فإننا نرى أنه كان يستحسن - في نظرنا وفي الرأي غططيء ومصيب - أن يهتم في الفصل المخصص لنسب هذه القبيلة بمسألة بدئية أولى نعني جنس هذا الجد الأعلى تغلب أذكر هو أم أنثى . ففي ذلك أكثر من رأي . ومن تلك الآراء ما نبنت عليه النظريات . لقد سارع الأستاذ ميدان فقرّر - وما أكثر ما يسارع ويقرّر - أنه « تغلب بن وائل بن قاسط بن هنب . . » ولم تدع له ثقته بمصادره من كتب الأنساب والمعاجم أي قدر من الحيرة العلمية فوثب على هنب ليحدثنا عن فتح النون فيها . بينما عنت له أشعار تؤنث تغلب ومنها بيت لعمرو في الصفحة الثامنة والخمسين .

ليهني تـــــــرائي تغلب ابنــــة وائــــل
إذا نزلوا بين العذيب وخفان^(٢١)

وتجاوز الأستاذ المسألة بأن ترك البيت غفلا من كل ضبط عدا الكلمتين الأخيرتين .

فقد كانت تغلب تؤنث في الشعر الجاهلي ولكنّ النسايين - في القرون اللاحقة ذكروها . وليست الأسباب خافية ولكن دون أن نغالي مغالاة من ذهب إلى أن تأنيثها دليل على أن مجتمع شبه الجزيرة عرف نظام سلطة الأم^(٢٢)

أما بالنسبة إلى الفصل الثاني وفيه حديث عن منازل تغلب فلماذا التعويل على خارطة تنزل القبائل في زمن متأخر (القرن السابع) والأستاذ يؤرّخ لتغلب ؟ فكان من باب أولى وأحرى اعتماد خرائط تبين الهجرات المتدرّجة المتعاقبة لهذه

القبيلة ابتداء من نزولها في الحجاز حتى وقعة خزاز ثم خروجه من الحجاز بعد حرب البسوس ثم هجرتها إلى الجزيرة مما يلي مشارف الشام .

أما أن نعول على أسماء المواضع التي وردت في الأشعار فإننا لا نخرج من دائرة مغلقة . فمعاجم البلدان وغيرها استمدت ذلك من الشعر إضافة إلى أن الكثير من المواضع تتشابه فيه الأسماء زيادة عما يمكن أن يكون من اختلاق الشعراء لغايات فنية صرفة (إحداث جرس ما في البيت) . فلا بد من مؤازرة مايرد في الشعر من أسماء مواضع بمصادر أخرى كتلك التي يستعملها المؤرخون وعلماء الآثار وكم ينبهون على الأوهام !

أما بالنسبة إلى الفصل الذي عُقد لديانة تغلب فهو هزيل لا يتجاوز النقول العشوائية . ألح الأستاذ ميدان على تنصّرها وذهب مذهب من رآه قبيل الاسلام وأهمل وثنيتهما وليس يخفى على أحد أن شبه الجزيرة لم يعرف ديناً قومياً فكان لسائر القبائل آلهتها المحلية زيادة عن انتشار عبادة اللات والعزى عند كثير من القبائل . فإن كان لبكر - وهي أخت تغلب - عوض والمحرق أفلا كان لتغلب أوثانها ؟

ولعل أطول فصل في هذا القسم الأول هو فصل أيام تغلب ولا غرابة في ذلك فقد عمد الأستاذ ميدان إلى الجمع واللم كأن قارئه يعسر عليه الظفر بـ « أيام العرب في الجاهلية » لجاد المولى وصاحبيه . وكان بإمكان الأستاذ أن يتساءل على الأقل عن صلة تغلب بملوك الحيرة وعن صلتهم بملوك كندة . فالظاهر أن قتل عمرو بن كلثوم لعمرو بن هند^(٢٣) لا يمكن أن يفسر بتلك الأخبار التي تداولتها كتب الأدب وتناقلها الإخباريون والمؤرخون ولم تكن تخرج عن مفهوم العرض . بل قد يكمن بسبب قتله إياه في التصدي لسياسة عمرو بن هند تجاه بعض القبائل العربية . ولسنا نحمل الأستاذ ميدان على أن يرى رأينا ولكن نستغرب نزعتة الواثقة المطمئنة .

ثم لا يسع القاريء إلا أن يتساءل أين شعر عمرو بن كلثوم من كل هذا الإطناب في القسم الأول ؟

وقد ذكر الأستاذ ميدان شعراء تغلب فهل يمكن أن يكون شعرهم حساسية أو مدرسة أو اتجاهها في الشعر الجاهلي ؟

لا نظن ذلك . إذ قد يتشابه شعر شعراء وإن كانوا من قبائل مختلفة بحكم التشابه في طريقة قول الشعر فمنهم المرتجل ومنهم المحكك وقد يتشابه الشعراء على أساس رواية هذا لذلك وقد يتشابهون على أساس المجازلة .

ولكن الرأي عندنا أن الأستاذ ميدان بقي - وهو يشتغل بهذا العمل - مأخوذا بدواع قديمة لأنه كان اهتم في عمل سابق بشعر قبيلة على غرار جمهور من الباحثين في جامعة القاهرة في فترة من الفترات^(٢٤) فاستخدم في تحقيق ديوان مفرد ما كان استخدمه من أداة في مجموع شعر قبلي .

ثم انتقل الأستاذ ميدان إلى القسم الثاني^(٢٥) ونحن لا نزال نتنظر تحقيق الديوان ولكن المطال اتصل واطرد .

إذ عرّج بنا في الفصل الأول على سيرة عمرو وما اتصل بها من مولد وذرية و وفاة وهو ما كان يختزله محقق في المقدمة .

أما وقد اختار الأستاذ ميدان هذا الاختيار فما الذي أطرنا به في الترجمة لعمرو ومن ذكرهم من ذريته ؟

لم يزد فيما ذكره عن النقل من المصادر إلى تكرار في الأبيات وشرح بعض الكلمات .

ولم يكن في فصله الثاني المتعلق بالأصول الخطية للديوان أحسن حالا إذ لم يدقق لنا وصف النسخة التي اعتمد واستأثرت نسخة المعلقة بشرح القشيري بأوفر نصيب من كلامه .

أما في نقده لنشرة كرنكو فكانت المآخذ نزره بسيطة فضلا عما وقع فيه من تكرار فالصفحة ٢٠٧ تكرار لما ورد في التمهيد أما نماذج الأخطاء فقليلة تكاد ترجع إلى فئة واحدة وهي سقوط حرف أو زيادة حرف^(٢٦) في الشروح أما بالنسبة إلى الأشعار فالوهم لا يتعدى أصابع اليد وهو في حرف يبدل بآخر أو في لفظ جمع أورده مفردا - قد يكون من جراء الطبع^(٢٧) وهذا الوهم في أربع مناسبات .

ينتقل الأستاذ ميدان في تحقيقه لديوان عمرو وما خلا المعلقة من القطعة الأولى إلى الرابعة^(٢٨) وهذا اضطراب لا يمكن لمحقق أن يقع فيه . ثم ما انفك الأستاذ ميدان كلما ذكر - في الشرح أو في سياق خبر عن وقوع عمرو وكلثوم في الأسر - بيتا

من المعلّقة هو :

مَتَى تُعَقِّدُ قَرَارِيئَنَا بِحَبْلٍ
نَجْدُ الْحَبْلَ أَوْ نَقْصِرَ الْقَرَارِيئَنَا

بدا له أن المضاعف المجزوم يفقد تضعيفه ويوضع عليه سكون ولثقل السكون يكسر . فقد أوردته في الصفحة ٢١٦ « نجذ الحبل » وكان أوردته في سياق ترجمته لعمرو في الصفحة ١٨٦ السطر الثالث « نَجْدِ الحبل » وسيورده في مكانه بين أبيات المعلّقة « نَجْدِ » وهذا أمر غريب !

أضف إلى هذا الوهم في ضبط اللفظ التكرار المتواتر في عمل الأستاذ مما يفسر ضخامة الكتاب المقتعلة .

ونحسب ان المحقق يأخذ نفسه بالاختصار في الكلام لذلك يتخذ الرموز ويذكرها منذ مقدمته التي يذكر فيها منهجه . ولا نحسب الأستاذ إلا محققا فينا ما قاله عنا وعن مطابعتنا الشرقية بعض المستشرقين . (٢٩) .

واستدرك الأستاذ ميدان على مقطعات الديوان مقطعات أخرى من رقم ٢٥ (٣٠) إلى رقم ٣٤ خصص لها الفصل الخامس .

وإذ لا نناقشه فيما سوّغ له نسبة هذه التتف والقطع إلى عمرو لمجرد أن يجد مصدرا عزاه له فإننا نستغرب وهمه في تعليقه على روايات البيت الأول :

مَعَاذَ الْإِلَهِ أَنْ تُنَوِّحَ نَسَاؤُنَا
عَلَى هَالِكٍ أَوْ أَنْ تَضِجَ مِنَ الْقَتْلِ

فنسب إلى شرح الحماسة للمرزوقي ١٠٩/١ الرواية التالية للعجز .

وهذا وهم لأن ماورد في الحماسة في هذا الموضع هو « أَنْ نَصِيحَ » وقد ورد البيت شاهدا . أما ما أشار إليه الأستاذ ميدان من رواية فهو في موضع آخر من شرح المرزوقي أي في الحماسة الستين بعد المائة وهي أبيات عمرو وهذا البيت أولها وهي في الصفحة ٤٧٤ من الجزء الأول . بالرواية التي ذكر .

كما نستغرب اصراره على نسبة البيت في ٣٤ صفحة لعمرو بن كلثوم وقد أشار الى ان محقق مصدره المعتمد ثبّه على أن البيت لكعب بن جعيل .

وخصّص المحقق الفصل السادس والأخير للمعلّقة يشرح القشيري اعتماداً على نسختين خطيتين متأخرتين نسختا في آخر القرن الثالث عشر للهجرة . ورمز إلى الأولى (١٢٧٣هـ) بحرف - أ - وللثانية (١٢٧٢هـ) بحرف - ب - وعلى شهرة المعلّقة وكثرة شروحاتها منذ القدم وجودة تحقيق بعض هذه الشروح فإن الأستاذ ميدان وقع في الكثير من أوهام الضبط لبعض الألفاظ في الأبيات : من ذلك

١ - البيت الخامس والثلاثون
الخطأ : نطاعنُ ما تراخى الناسُ عنا
ونضربُ بالسّيوفِ إذا غَشِينَا
* والصواب : « إن أغشينا » للبناء على المجهول . وشرح القشيري يمهّد له إلى الصواب . وهو أحياناً يستظهر برواية شرح الزوزني ولو عاد إليها في هذا البيت لانتبه إلى الصواب (٣١)
٢ - وكذلك البيت ٥٦ ص ٣٣١
الخطأ عند ميدان : تَهْدِدُنَا وتُوَعِدُنَا رُوَيْدًا

مَتَى كُنَّا لِأَمَلِكِ مَقْتُونِيَا
* والصواب « مَقْتُونِيَا »
٣ - والبيت الثاني والستون ص ٣٣٤
الخطأ : وَرِثْتُ مُهْلِبًا وَالْخَيْرُ مِنْهُ
* والصواب : « وَالْخَيْرُ مِنْهُ »
٤ - والبيت ٩١ ص ٣٤٦
يُذْهِدُونَ الرُّؤُوسَ كَمَا يُذْهِدِي
* والصواب : « كَمَا يُذْهِدِي » . . . « الْكُرَيْنَا »

٥ - البيت ٩٧ ص ٣٤٨
الخطأ : وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا
والصواب : « كَدْرًا »

وحقّ إن انتبه الأستاذ ميدان في مقايضة الروايات إلى الوهم الذي تسرّب مراراً إلى بيت من المعلّقة أشرنا إليه في غير هذه المجموعة وهو « متى نَعْقِدُ قَرِينَتَنَا بِجَبَلٍ نَجْدٍ . . . الْقَرِينَا » .

فلأمبرر يشفع له عندما يبقي عليه غفلا من التضعيف في مواضع متعددة أما ماعدّناه هنا من أوهام فلم يشر إليه في قسم « الشروح والتعليقات » الذي ألحقه بالفصل السادس .

ونأتي في الختام إلى الفهارس الفنية وهي فعلا متنوعة^(٣٢) ولكن لا يخفى على الأستاذ ميدان أن فهرس القوافي ينبغي أن يذكر فيه مطلع البيت إلى اليمين ثم إلى اليسار القافية فالبحر .

أما بالنسبة إلى الآيات القرآنية فأولى وأحرى أن تشكل شكلا تاماً . ولم يتجسّم الأستاذ ميدان ذلك الجهد الضروري سواء في السياق الذي ذكرت فيه الآيات أو في فهرسها فضلا عن ذكر كلمة من آية وماكان ضره لو ساق الآية كاملة وسطر العبارة المقصودة^(٣٣) والعجب أنه سعى في احتشام وتردد إلى شكل شيء من الأحاديث .

ونودّ قبل الانتهاء من هذا العرض أن نبدي ملاحظة في مصادر هذا التحقيق ومراجعته فقد ظهرت لنا عبارة الأستاذ في أكثر الأحيان غريبة تفصل بين المضاف والمضاف إليه إضافة إلى كثير من العبارات التي لا نراها إلا من قبيل الصدفة أو السهو مثل تكرار كلمة « هذا و » في رأس كثير من الجمل في بداية العمل ومثل تكراره لعبارة « حيثيات البحث » ونحن نحسب أن هذه العبارات دون لغة الأستاذ ميدان .

وقد يعود الكثير من الأخطاء إلى الرّقن بالحاسوب . من ذلك أن الأستاذ ميدان يعرف أن أبا عبيدة توفي ما بين ٢٠٩ و ٢١٣ هـ ولكنه يجعله في الصفحة ٦٦٩ حيّاً حتى سنة ٢٧٠ هـ . ويعرف الأستاذ كذلك أن تاريخ الأدب العربي لبلاشير ألّف بعضه في ١٩٥٦ والبعض الآخر في ١٩٦٦ فلا يعقل عندئذ أن يكون الدكتور الكيلاني ترجمه سنة ١٩٥٦ وإنما في السبعينيات على امتداد ثلاث سنين .

ولسنا ندري لماذا حرص الأستاذ ميدان على اعتماد النسخ المخطوطة لفحولة الشعراء وهو عنده مطبوع فضلا عن طبعة بيروت مع مقدمة المنجد فضلا عن المقدمة بالانجليزية لتورّي (ش) .

وأخيرا كم كنا نودّ لو كانت الشروح والتعليقات ومصادر التخريج على وجه الورقة التي يضبط عليها الشعر ولكنّ هذه جناية من جنایات الحاسوب .
ونحسب أنّ عمل الأستاذ أيمن ميدان رغم الهنات التي نبّهنا عليها عمل اقتضى جهدا مضنيا وفيه لأهل العربية غناء أو بعض غناء لو تخلص الأستاذ من دواعي مجاميع القبائل وما تفرضه من منهج ودرس لنا خصائص شعر عمرو ومقايسته بغيره من شعر الفرسان التغلبيين وغير التغلبيين .



الهوامش

- ١ - انظر على سبيل المثال « مجلة المورد » المجلد ٨ العدد ١٩٧٩
وانظر ايضا « حوليات الجامعة التونسية » العدد ٨ ١٩٧١
العدد ٩ ١٩٧٢
العدد ١٠ ١٩٧٣
العدد ٢١ ١٩٨٢
- ٢ - انظر « مجمع الذاكرة او شعراء منسيون » د . ابراهيم النجار . منشورات الجامعة التونسية ١٩٨٧ في ٥ اجزاء . وهو استقصاء لشعر المقلّين في العصور العباسية ودراسة علمية ضافية له .
- ٣ - نشير في سياق من اعاد عملا كان حقّق إلى صنعة محمد ابو الفضل ابراهيم لديوان امرئ القيس وكان قد عني بقسم منه De Slane وإلى صنعة صلاح الدين المادي لديوان الشماخ وكان نشره Van Yerr٦ .
- ٤ - نشير في هذا المجال إلى صنعة سامي الدهان لديوان ابي فراس وإلى صنعة عزة حسن لديوان بشر بن ابي خازم الاسدي .
- Encyclo Pedie de l'Islam. 2 eme édition Tome I, ff . 464 - 5. article «Amr-Ibn Kulth-ũm . for R. Blachere .
- ٦ - انظر مجلة المشرق اللبنانية ١٩٢٢ من الصفحة ٥٩١ إلى ص ٦١١ .
- ٧ - لعل الأستاذ الطاهر مكي هو الأستاذ المشرف على هذا التحقيق الذي قد يكون قدم لجامعة القاهرة لنيل درجة علمية ؟ وقد رقمت الصفحات بحروف الأبجدية ابتداء من الميم وانتهاء بالراء . فنسفت « كلمن » وقطعت « قرشت » وظلنا أن « ابجد » و « هوز » و « حطي » و « كل » .. استعملت في الشكر والإهداء فما وجدنا اثرا واستغرينا إشارة المحقق في فهرس محتوى الكتاب إلى أنه استعمل « هوز » وهب ذلك من جراء السهو فما هكذا تعامل الأبجدية !
- ٨ - ابن ميمون (ابو غالب محمد بن المبارك بن محمد) : « منتهى الطلب في اشعار العرب » المجلد الاول ص ١١٦ صورة من مخطوطة لاله لى ١٩٤١ باستانبول . منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والاسلامية . إصدار فؤاد سركين . فرانكفورت .
- ٩ - الاصمعي (عبد الملك بن قريب) : « فحولة الشعراء » تحقيق ش - توري ط ١ ١٩٧١ دار الكتاب الجديد . تقديم صلاح الدين المنجد .
- * السائل هو ابو حاتم السجستاني تلميذ الاصمعي .
- ١٠ - الاصمعي : فحولة ص ١١ س ١٤
- ١١ - الاصمعي فحولة ص ١٢ س ١٠

١٢ - انظر التمهيد ص ٣

١٣ - التمهيد ص ٤

١٤ - انظر القسم الثاني - الفصل الثاني = الأصول الخطية للديوان ص ١٩٧

١٥ - انظر التمهيد ص ٨

١٦ - انظر التمهيد ص ٩

١٧ - انظر إحسان عباس ، مناهج استشرافية في نقد النصوص وتحقيقها ، ص ١١ ضمن مؤتمر النقد الأدبي الرابع . المنعقد في ٨،٧،٦ جويلية ١٩٩٢ بجامعة اليرموك . الأردن .

١٨ - ينزل الجدول الأول تغلب ضمن عدنان . ويفرّعها الثاني إلى بطونها وأحيائها ويشير إلى شعرائها ويهتم الثالث بحي بني جشم بن بكر بن حبيب د ه ط عمرو . وهي جداول متدرجة متكاملة . انظر صص ٢٢-٢٣-٢٤

٢٠ - الفصل الأول (ص ١٥ - ص ٣٨)

الفصل الثاني (ص ٣٩ - ص ٨٧)

الفصل الثالث (ص ٨٨ - ص ٩٤)

الفصل الرابع (ص ٩٥ - ص ١٤٥)

الفصل الخامس (ص ١٤٧ - ص ١٦٩)

٢١ - فضلا عن ابيات أخرى كثيرة منها في ص ٢١٧ في ديوان عمرو .

ألا أبلغ بني جُشم بن بكر وتغلب كُدها نبأ جُلالاً
وانظر أيضا القطعة ٢٥ ص ٢٩١ ، متى تلقني في تغلب ابنة وأئلي .

22- H. Lammens « Etudes sur le diècle des Omayyades » Beyronth 1930. article « un foete royal a la cour des Omayyades » F. 214 mote mo3

٢٣ - ذكر الأستاذ أيمن ميدان أن ذلك كان في ٦٨م بصفة جازمة وإن ذكر ذلك التاريخ فعلا . فقد ذكرت تواريخ أخرى .

انظر على سبيل المثال . دائرة المعارف الإسلامية .. النشرة الفرنسية المجلد الأول فصل عمرو بن هند - وعمرو بن كلثوم . وانظر صالح موسى دراركة « بحوث في تاريخ العرب قبل الإسلام » ، عمان ١٩٨٨ الجدول في آخر الكتاب .

٢٤ - أغلبها رسائل ماجستير في السبعينيات والثمانينيات : مثل شعر قشير وشعر تميم وشعراء البحرين ..

٢٥ - الفصل ١ : عمرو بن كلثوم .. سيرته الذاتية (من ١٧٣ - ص ١٩٤) .

الفصل ٢ : الأصول الخطية للديوان والتعريف بها (٥٩١ - ص ٢٠٤)

الفصل ٣ : نقد نشرة ف . كرينكو للديوان (٢٠٥ - ص ٢١١)

الفصل ٤ : نص الديوان محققا (٢١٣ - ص ٢٨٨)

الفصل ٥ : المستدرك على شعر عمرو (٢٨٩ - ص ٣٠٤)

الفصل ٦ تحقيق المعلقة بشرح القشيري (٣٠٥ - ص ٣٥٠)

مع شروح وروايات مع بعض مصورات الأصول الخطية (٣٥١ - ص ٤٤٤)

- ٢٦ - انظر النماذج الثلاثة في ص ٢٠٨ وهي غالباً في شرح كلمة . وردت في الأصل نكرة وعرفها المحقق .
مِثْرُ / المِثْرُ . مثلاً .
او في ص ٩٠٢ النموذج عدد . اضاف اي مكان النقطتين .
- ٢٧ - انظر ص ٢٠٩ النموذج ٣ .
- ٢٨ - الاولى وهي ميمية في ٤ ابيات ص ٢١٥ . واضنه اغفل رجلاً في ص ٢١٦ يكون قطعة رقم ٢ .
وقصيدة قصيرة (٩ ابيات) وهي لامية في حص ٢١٧ و ٢١٨ وتكون عدد ! حتى يتسنى له ان يرقم في
ص ٢٢٩ نتفة من ٣ ابيات برقم ٤ في هجاء عمرو بن هند .
- ٢٩ - ذكر اكثر من واحد انا لا نعرف معنى الاقتصار في الكلام .
وكثيراً ما عرّض (بلاشير في اطروحته عن المتنبي بالبحث كما يفهمه المشاركة [يعني العرب عامة] .
- ٣٠ - هكذا وضع الرقم بعد ان اثبت في ترقيمه لمقطعات الديوان ٢٣ مقطعة . فإما انه لا يحسن العد او
انه واهم . وهذا اشفع مما نعاه على فـ - كرنكو .
- ٣١ - الزوزني (ابو عبدالله بن الحسين بن احمد) : « شرح المعلقات السبع » ص ١٧٤ ط ٣ بيروت
١٩٧٣
- ٣٢ - هي احد عشر فهرساً :
- ١ - فهرس قواني شعر عمرو (ص ٤٤٧ - ص ٤٦٢)
 - ٢ - فهرس قواني ماورد من شعر ليس لعمرؤ (ص ٤٦٣ - ص ٤٧٨)
 - ٣ - فهرس الآيات القرآنية (ص ٤٧٩)
 - ٤ - فهرس الاحاديث واقوال الصحابة (ص ٤٨٠)
 - ٥ - فهرس الامثال : (ص ٤٨١)
 - ٦ - فهرس الاعلام : (ص ٤٨٢ - ص ٥١٣)
 - ٧ - فهرس الشعراء : (ص ٥١٤ - ص ٥١٩)
 - ٨ - فهرس الامم والقبائل (ص ٥٢٠ - ص ٥٣٠)
 - ٩ - فهرس البلدان والمواضع والمياه والجبال (ص ٥٣١ - ص ٥٥٠)
 - ١٠ - فهرس الايام والحروب (ص ٥٥١ - ص ٥٥٤)
 - ١١ - فهرس معجم الشاعر (ص ٥٥٥ - ص ٦٠٩)
- ٣٣ - انظر على سبيل المثال ص ٤٠١ والفهرس ص ٤٧٩ عدد ١